

**Posztmodernitás, multikulturalizmus, esztétika  
a XX. századi magyar és angol-amerikai irodalomban és filmben**

Tanulmányok az SZTE BTK Irodalom  
Színház Film tehetséggondozó-műhely alkotásaiból

---

**Postmodernity, Multiculturalism, Aesthetics in 20<sup>th</sup>-century  
Hungarian and Anglo-American Literature and film**

Papers from the University of Szeged 'Literature Theatre Film' Talent's Project



# **Posztmodernitás, multikulturalizmus, esztétika a XX. századi magyar és angol-amerikai irodalomban és filmben**

Tanulmányok az SZTE BTK Irodalom  
Színház Film tehetséggyozdozó-műhely alkotásaiból

---

# **Postmodernity, Multiculturalism, Aesthetics in 20<sup>th</sup>-century Hungarian and Anglo-American Literature and film**

Papers from the University of Szeged  
'Literature Theatre Film' Endorsing Excellence Project

■ SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM  
■ UNIVERSITY OF SZEGED

1581 • 1921 • 2000



A kötet megjelenését támogatta:  
TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0012

Szerkesztette © Kovács Ágnes Zsófia, Török Ervin 2012

ISBN 978-963-306-167-1

SZTE BTK Dékáni Hivatal  
Szeged, 2012

# Tartalom

	<b>Előszó</b>	7
<b>1</b>	Berze András: <b>Reading the Unreadable: Text, Intertextuality, and Authorship in Textual Practice and in Titus Andronicus</b>	9
<b>2</b>	Kiss Orsolya: <b>A kígyó a másik kígyó farkába harap: A „nagy elbeszélés” válsága és a nagyepikai formák ellehetetlenülése Garaczi László prózájában</b>	29
<b>3</b>	Bálint Zsolt: <b>Balázs Béla meséi</b>	65
<b>4</b>	Kapás Zsolt Zsombor: <b>Mockumentary, a dokumentarista jelhasználat reflexiója</b>	99
<b>5</b>	Sallai Boglárka Judit: <b>Hybridity, the Subaltern and Femininity in Kingston's A Woman Warrior</b>	131
<b>6</b>	Sós Attila: <b>Looking for Richard: A Comprehensive Study of the Tradition of the Vice</b>	155
<b>7</b>	Balogh M. Réka: <b>The Multiplicity of Nostalgia in Tamási Áron's Ábel in America</b>	173



# Előszó

A Szegei Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán több olyan tudományos műhely működik, amelyek azt a célt tűzték ki, hogy felkarolják az egyes tanszékeken folyó tehetséggondozást, elősegítsék a hallgatók felkészülését az Országos Tudományos Diákköri Konferenciákra, és a sikeres, szakmailag releváns alkotásoknak publikációs lehetőséget biztosítsanak. Az „Irodalom – Színház – Film” Tehetséggondozó Műhelyben az Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, az Angol-Amerikai Intézet és a Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék hallgatói vesznek részt. Jelen kötet az utóbbi két tanszék (intézet) hallgatóinak írásaiból készült válogatás. A kötet betekintést nyújt abba az igen változatos és érdekes munkába, amely ebben a Tehetséggondozó Műhelyben folyik, és tágabb értelemben rálátást nyújt arra a szellemi és kutatói kérdezői horizontra, amely a bölcsészettudományok egy jelentős területét meghatározza.

A vizsgálat tárgyát tekintve a kötet igen változatos képet mutat: a koramodern angolszász drámától a filmre irányuló századelős esztétikai reflexiókig, egy sajátos filmes alműfaj (a mockumentary) vizsgálatától angol és magyar (félig) kortárs regények újszerű bemutatásáig terjed a szerzők érdeklődési területe. A kötet relatív egységét ezért nem is a vizsgálat egyes tárgyaiban, hanem a szövegek kérdésirányaiban kell keresni. Annak ellenére, hogy nem eltüntetni, hanem éppenséggel kiemelni szeretnénk az egyes írások által érvényesített megközelítési módok szemléleti különbségeit, talán annyi mégis megelőlegezhető, hogy valamennyien az áthagyományozott szövegek, vizuális alkotások újraértésére törekednek az újabb elméleti kérdezőhorizont (a posztmodernizmus, a kultúratudományok újabb kérdései, gender studies stb.) felől.

(A szerkesztők)





Berze Andrés

# ***Reading the Unreadable:*** **Text, Intertextuality, and Authorship in** **Textual Practice and in Titus Andronicus**



## **1. The Question of Reading**

The question that is preliminary to any inquiry on reading always remains unanswered: “Who’s there?” Due to the impact of “post-structuralist” (more particularly Lacanian and Kristevan) psychoanalysis on literary studies, it seems impossible to separate reading as a phenomenon from the reading subject. I have to propose that either or both of these are *a priori* true: there is no verb (act) without a subject and/or there is no subject without a verb (event). Therefore, I will have to position these two notions in relation to each other. This relation can be measured by the standard of originality, that is, by determining which one of the two phenomena is constitutive of the other. This study will attempt to make the mentioned determination, but, in the meantime, it aims at providing an outline (i.e. a position) of what we today call reading. Reading, as a process, is a quest – a search for meaning. This search has a predetermined course, which is guided by epistemology. I propose that when any kind of epistemology is in a crisis, the course of reading is derailed into the direction of the unknowable, which is otherwise concealed by “knowledge.” This results in the increased self-awareness and playfulness of textual practice. I seek to investigate this kind of textual practice in order to draw a bridge between psychoanalytic literary criticism and deconstruction, for the specific purpose of providing an interpretation of *Titus Andronicus* which is apt for drawing conclusions on the epistemological context of the reading of that play. What I mean here is that we read the play (supposing that we are) in an epistemological crisis, but we also tend to read it as something that *was written* in another epistemological crisis. These two presuppositions are interdependent. We would not presuppose the (former or coming) existence of epistemological crises if we could not see our own epistemology in crisis. It

is the effect of this problem (the problem of the uncertainty of absolute meaning) on the modes and practices of representation which I seek to investigate here. In a wider scope, this study can also be seen as a demonstration of the above problems, thus I seek to implicate my conviction that the very idea of deconstruction (and perhaps to some extent of psychoanalysis) is dependent on this insecurity posed on us by (our sense of) crisis. But this could only be thoroughly investigated in a work much bigger than the present one.

### 1.1. A Few Meanings of the Word *Text*

It seems obvious that reading is impossible without a text. But is such a *without* possible at all? Is anything possible without texts? Several problems arise from the fact that the existence, essence, or meaning of 'text' is not unambiguous. We could say, for instance that this statement limits reading to the deciphering of written language. But we are back to square one, if we take the deconstructionist notion about writing into consideration: any kind of linguistic performance (*parole* – however contradictory this may seem or sound) is a form of writing, a (re)production of signifiers (Derrida 1976, 6-7). In this case, of course, "There is nothing outside the text." (Derrida 1976, 158) But we are still not any closer to the meaning of text. If we take the text (whatever it may be) as constitutive of our reality, then we may feel the need to find a different term for the more traditional meaning of text.

For that reason I will introduce a binary opposition which is also a whole-part and a parent-child relation. There is what I shall henceforth call the *Derridean text*, an infinite set of signifiers, where meaning is a process, continuously deferring itself, and differing from everything else (including itself). This text is all-encompassing, and constitutive of referential, or rather, (always already) representational reality. I shall not question the now centuries old proposition of Western (meta)physics that the actual material reality (with the thing, either in itself, or not) is operationally barred from the human cognitive apparatus, because we are here concerned with reading – a process that is a function of the same apparatus, regardless of any knowledge of material reality. The other term we are concerned with is what I shall call the *Barthesian work* (Barthes 2007, 878-81). This is a text taken as unit. It is a thing in the referential reality and perhaps in the material one, but that does not concern us. The work is a product of an institution; it can become a commodity, and it has a signifier that refers to it. But the Barthesian work is created by the

limitations imposed upon the Derridean text, which is always already there. These limitations come about by the introduction of the *origin* of the work.

The origin is always already a supplement to the Derridean text – which in turn is a chain of supplements. But the origin is there to hide this supplementarity (Derrida 1976, 156-7). It is a centre that makes free play possible, and also limits it (Derrida 2002, 352). The origin of the work is the author. As Foucault argued, in our consumer culture the work is the product and property of the author. Or rather, the author's function is to provide the place of the product for the work (Foucault 1984, 305). The notion of the author implies that the work is the creation (or creature) of the author and it arose from its meaning producing self. But we have seen that the work is not something in itself, it is a relation between the author and a supplement of the Derridean text.

Let us elaborate on this from the point of view of the reader: for the reader, the work is a relation between the reader, and the supplementary origin of the work: the author. For the author, on the other hand, the same supplement is the reader. Reader and author *imply* each other to provide a relation which is the work. This implication is the concealment and limitation of the Derridean text. A relation with the Derridean text itself (?) is not imaginable, unlimited *différance* (Derrida 1982, 1-29) is unable to provide coherent meaning, thence the desire for a centre. The limitation and concealment of endless supplementarity is an operational necessity of the subject, for whom the illusion of non-deferral meaning is constitutive.

For the reader, the author is an *other*, and vice versa. It is essentially a supplement for reality, in the sense of what I call the Derridean text. Even though their function, as described above, is basically the same, there is a crucial difference between the author and the reader with respect to the way in which they carry out the limitation of meaning. This difference is essentially temporal, and carries in itself the danger of the dissolution of the unity that is imposed upon the chaotic play of the Derridean text by the I-other-work relation. For the reader, the author is always in the past, and for the author, the reader is always in the future.

A work is thus deprived of a stable context. Without the I-other relation it is a set of dead signifiers. It cannot signify anything, unless it is being read or written. The determining force, shaping meaning is the socio-historical context, the moment of utterance. But this moment is elusive; it is a blurred context, dissolved between the moment of writing down, and the moment of reading. For establishing a stable meaning for the work, which is deprived of context, the reader has to assume a context, a moment of utterance, and

the other who uttered. Thus the reader assumes another communicant, who within this assumed context uttered (wrote) the work. This communicant, in my reading, is the implied author of reader response criticism (Booth 1983, 71). There always has to be an assumed communicant, since the two communicants are both essential parts of the context. Therefore, the author also assumes the reader on the other side of the communication. Nobody really writes only to himself. The reader supposes a specific intention behind the text and that this intention *originates* from the other, even after the, we could say optional, death of the author (Barthes 2007, 874-7). Conversely, the author assumes the reader who is supposed to be an other within a specific context that enables him to understand the work on every level of polysemy intended by the author. This relation supposes a completely selfsame meaning that exists in itself and is entirely transferable in the signifiers of the work. This supposition is a necessity, but it is an illusion.

Firstly, the writing of the work is not self-evidently the creation or production of it. Everything that is in the work is always already there, and always already more than what the work shows it to be. The signifiers are produced through and not by the author. They are the products and also the elements of the Derridean text, which then is supplemented by a supposedly selfsame other, the reader. Every work is thus an intertext, which means, as Kristeva puts it: “in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize each other” (Kristeva 1980, 36), where text is what I have called the Barthesian work. The other works only seem intersected within the space of a given work because they are supposed to be parts of a coherent and cohesive whole. This is supposed because there is an intention assumed in the work by both the author and the reader. In other words, the works intersect each other in the centre formed by the subject, and neutralize each other because this centre limits (but does not stop) the deferral of meaning.

Secondly, I have to point out that the intention of the author, assumed to be understood by the reader, and the intention that the reader actually assumes cannot be the same. The direct connection between two human “minds” (the quotation marks aim to indicate that I use a very loaded term only for the lack of a better word) is impossible. Any connection is made through the medium of language, in the form of utterances, which requires a context to operate as a medium. This context cannot be the same for the author and the reader; it is not even the same for the author when he becomes the reader of his own work. Subjects look at the same thing from different spaces, in different times – the quantity of elapsed time is not the real issue, it is the fact that any amount of time passed – they cannot see the same thing in the same way. Furthermore,

subjects have their conscious and unconscious histories that influence their relations to particular signifiers. And finally, the heterogeneity of the subject prevents it from observing the intention homogeneously. A very simple example is how a sudden change of moods can affect the interpretation of a work. Thus, there is not a single, absolute centre, where the intersection of works happens, rather the work can be observed from many positions, each being a possible centre, a possible intersection.

The multiplicity of possible intersections implies that there is no constant pattern in the way the works neutralize each other, that is, the deferral of meaning is limited differently in different cases. This means that it is not absolutely limited, in the infinity of the possible relations to a work. The dissolution of the unity of work is inherent in the fact that the intention behind the work is in fact a trace, in the Derridean sense (Derrida, 1976, 47-8). The reading of a work is the search for this trace which is inevitably endless, in fact the reciprocal of supplementarity. This is how the Derridean text reemerges from the imposed limitation of the work. Paradoxically enough, this is brought about by the subject, but in a specific way that necessitates the introduction of another meaning of text. In following the trace, the subject does not give up the desire for a non-deferral of meaning. The trace is not there in the work; therefore it induces the reader to produce a supposed hidden meaning in the work. It is a story about how and why the work is supposed to come into existence – it is the assumed intention turned into a story, another work. We are thus faced with a duplication of the work, which is an attempt to maintain limitation on meaning.

In Bakhtinian dialogism, the interpreter can only make sense of an utterance *in relation* to other utterances, or in our case, works. Therefore, I shall call this double (or multiple) work a *dialogue*. (Holquist 1990, 13-64). These works are dependent on each other, they determine certain meanings for each other, and thus result in the becoming-author of the reader, who thus supplements himself and limits the deferral of meaning. The fact that the reader is now supplemented for an author implies that the dialogue becomes a work itself, and induces other dialogues, within or without the same reader. I shall call this endless dialogue of dialogues *discourse*.

Discourse is self-reflexive and constantly reproduces itself. Any meta-discourse is always already part of discourse. Discourse has no author, but it also contains the trace of the other as any dialogue. This trace is what we know as the history of discourse. Here, there is no supplement for the origin, only its trace that is endlessly being lost. Discourse is possibly infinite, but it has boundaries, and it is structured around the trace of its origin, thus it is

endlessly expanding. However, it is not all encompassing, as the Derridean text, it only aims to be. The Derridean text has *différance* operating within it – the forward motion of supplementarity and the backward motion of trace are both possible. Discourse, on the other hand has only its history, only the reaction to previous works is possible, this is an always already limited *différance*, limited by the referential nature of the relations within the system of the discourse: it is *référence*<sup>1</sup> – the difference between two elements of discourse is always already only diachronic.

In the case of the work, the subject can function as a centre; in the case of discourse, the subject can only participate as an element (and as a centre of a work, which is also an element). Discourse is there in every work and dialogue as a specific history, as *référence*. If we observe the author – reader relation from the perspective of discourse, we will see that every reader becomes an author, producing a reading of a work, which is also a work. We can call the work produced from a reading an interpretation, and we can call the work, from which an interpretation is produced an influence. Every author had been a reader before becoming an author and any work they produce is always already a reading of a previous work. If we consider meaning production only, there is no difference between reading and writing.

## 1.2. Reading Subjects

At this point I suspend the enterprise of unveiling the meanings of the word text. I limited this attempt, firstly to prevent multiplying elements beyond necessity, and secondly to remain within a more or less contemporary framework – even though I used the contemporary terminology in a somewhat arbitrary manner. My more or less systematic model will be sufficient to outline the nature of reading, in relation to the subject. Let us now turn our attention towards the human element, and to the process of its subjectivity.

The human subject is first and foremost a body. There is nothing more important in its constitution than the way it perceives and senses its body. The real body is both the only possible (and indirect) connection with reality and the thing that makes direct connection impossible for the subject. I do not claim that there is an actual self, a Cartesian Ego, somewhere within or above the body that controls it and perceives through it. The *I* is a function of the human body, it allows for a very specific (it is in fact a human *diferentia*

1 I propose this new term to designate this special operational logic of *différance*.

*specifica*) relation to the world and reality. This function requires a certain alienation from the body, which results in the illusion that the body is something homogeneous and controllable, whereas it is actually a chaotic set of drives, hormones, and needs. According to psychoanalytic theory, the *I* begins with the mirror phase: the child recognizes itself in the mirror and begins to observe itself as a unit which is different from the rest of the world (Lacan 1977, 1-6). A little later, the subject realizes that it cannot complete the (m)other and become a whole again itself, this is where repression cuts off every connection with reality, through the introduction of language which is able to signify things that are not present. This loss is the loss of something that was never actually real, it is a trace; the subject is never really an undividable part of the (m)other, it is never really her object of desire, but it sees its origin in this illusionary unity. This Symbolic Order is governed by a law, which is, at least in the Freudian tradition, established by the father, the first figure of authority that the child encounters. Through the signifier that presents absence, the subject will constantly try to regain its loss, which is impossible because the signifier can present nothing but absence. This unconscious, unsatisfiable desire is what pursues the subject into the signifying chain (Lacan 1977, 111-36). I have already referred to this phenomenon as the desire for the non-deferral of meaning.

The mechanics of this desire is explained by Kristeva. It is clear now that signification, and therefore the speaking subject, is not a thing *per se*, but a process. In this process “a plurality of signifiers aims at and fails at being a signified” (Kristeva 1985, 214). In Kristeva’s model, the referent and the signifiable are in a contradictory relationship, because the referent is also a signifier, i.e. a supplement for reality; however the process of signification is a persistent attempt to signify the referent. The constant production of meaning is an attempt to signify everything, so that nothing would avoid being “caught up in the sign”, but because of the contradiction between signifiable and referent, there will always be a leftover, an opacity; this is what produces the “sentiment of the body” (Kristeva 1985, 214).

There is another “disturbing” aspect of signification that has not been mentioned in the discussion on the text, because it is induced specifically by a certain aspect of the subject. This aspect is what I term as heterogeneity. The subject, before using the signifiers of language as symbols, uses them differently; they are used to produce an effect with the use of intonation and rhythm. The memory of this semiotic *chora* remains attached to the subject as a memento of the repressed pre-symbolic phase. Thus, there are the semiotic and the symbolic modalities of language, what constitutes the difference between the two is that in the symbolic the signs are unmotivated, while in the semiotic, they

are motivated by the repressed, thus unconscious drives, that is, they are not really symbolic signs, but from our necessarily symbolic point of view, they signify as if they had been already signs before the entry into the symbolic (Kristeva 1984, 19-90). Signification exists in these two modalities: most utterances are dominated by the symbolic, but the unconscious regularly presents itself as a surfacing of the semiotic, this is especially true to poetic language (Kristeva 1985, 215). However, the signifiers appearing in a semiotic utterance are always also symbols, with their arbitrary relation to absence: thus the utterance in the semiotic modality is in fact a supplement of the origin of the subject – or the mark of the trace of the unconscious. This is what makes the subject to be the engine of the deferral of meaning, which is exactly what it tries to repress.

Let us now observe the subject from another perspective. I have to point out another very specific aspect of the human condition. Humans live in communities. The subject is in a complex relationship with other subjects within the framework of a certain kind of discourse which we know as culture. The subject occupies a position in at least two kinds of relations: power relations and relations of identity preservation. These two are of course dependent on each other, but they result in different activities of the subject. Both of these relations will be presented through the theories of Michel Foucault. In his essay about the subject and power, Michel Foucault describes the methods by which the subject is constituted in society by technologies of power. This constitution is achieved through a certain kind of individualization that fixes the position of the subject (as an individual) in its social context. As an individual, the subject has to be “othered”, through the system of binary oppositions, which is inherent in the structure of power, and also, the technologies of power provide (institutionalize) certain discursive practices and the possible meanings within them, and the individual subject has to have the opportunity to react to these discourses – we should not be misled by the word “opportunity”, the subject does not have the choice to abstain from reaction, but it can choose from a number of possible reactions (possible as determined by the power technologies) that will represent it within the power relations to other subjects. This way, the subject takes up a position concerning certain epistemological questions (or answers, but that mostly depends on the position) (Foucault 1988, 208-26). The relations that I called the relations of identity preservation are concerned with the subject’s knowledge of self. According to Foucault, the subject has its own technologies for reflecting upon its own actions and thoughts. Through these technologies, the subject aspires to achieve the “purity of thought.” This requires the censorship of “impure” thoughts. In Foucault’s model, this censure is achieved through



the “confession” of the thoughts to the figure(s) of authority. Foucault states that this technology originates from the Christian tradition of confession. But since the decline of the influence of Christianity, it is the State which has assumed the position, to whom the permanent verbalization of thoughts is addressed. For the practice to be completely successful, the addressee has to tell the correct story, the proper form of thinking as a response to the confessor (Foucault 1993, 198-227).

Let us consider the purity of thought taking into consideration the arguments proposed so far. A pure thought is supposed to be a work with a clear authenticity of both the author and the reader - I and other. In a pure work, the origin is present, and there is no deferral of meaning, nor trace or supplement. Only a transcendental subject could be able to produce such a work. A real, heterogeneous subject is unable to do so, since the trace of the unconscious, the semiotic modality, i.e. the opacity of the referent is always manifested in every work. The reproduction of work into dialogue, and dialogue into discourse takes the form of a Foucauldian confession. The author implicitly confesses the deferral of meaning within its work, and the reader, taking the role of author attempts to provide a proper work with the play completely closed off. However, the reader-now-author also has a history, an unconscious, and this will turn his work into another confession. The constant recreation of discourse comes about from the continuous effort of the reading subjects to rationalize something that both precedes and contradicts reason.

Confession is a specifically Western way of reproducing discourse. I have to assume, however that discourse as we use it here is not culture specific. I shall presume that “literature” is a universal, defined as loosely as possible. I shall also presume that it is universally a discourse, if not in any other way it is the reading of reality (the Derridean text) and then passing that reading into oral tradition. And oral tradition fits perfectly into the outlined model as a continuous (re)production of subjective works. Of course in more tradition based cultures, the terminology used here should either be replaced or redefined, but this would go too far from the present enterprise. If discourse, as I described it, is universal, there has to be something operating behind it that is not specifically Western, rather specifically human. It is not without risk to present such an aggressive universalization, and I cannot escape presenting it from the perspective of Western thought. I shall thus contend that the model for the operation of a discourse-creating drive is applicable in/to the Western culture, and I shall assume that the same model, with a very thorough revision of the applied terminology taking culture-specific elements into consideration, in each particular case is applicable as a universal.

For establishing this model, I shall turn to one of the most debated works in psychoanalysis: Freud's *Beyond the Pleasure Principle* (Freud, 1961). The problem that Freud examines in his work shook one of the fundamental principles of psychoanalysis: in cases of trauma, the traumatic experience is repeated in dreams (or, as later demonstrated, in life, where the subject is the agent performing repetition). It is a paradigm in psychoanalysis that every dream is a fulfillment of a wish. The dreams of repetition lead Freud to the conclusion that there is a force, a drive operating beyond the Pleasure Principle – which had been thought to be the most basic and universal drive that works in the psyche (Freud 1961, 1-5). As always, Freud has an explanation. The psyche has to be protected from the outer and inner incursions of energy before the Pleasure Principle can be put to work. In order to achieve this, the “outer layer” of the psyche, the part which is connected to the outside world, has to be reshaped after every incursion to be able to protect the psyche from a next one. Whenever the invasive energy is too powerful to be kept outside, it pushes the balance within the psyche – this is a trauma. We have to notice that trauma is not necessarily the consequence of pain, but the impact of an excessive, unbearable and unexpected amount of energy into the psyche. The trauma induces the change of “the outer layer” and this reestablishes stability, in which the Pleasure Principle can continue to operate (Freud 1961, 18-26). It is crucial that we are talking about processes here and not things or structures. The process which restores the balance in the psyche is the repetition of the trauma. In the process of repetition, the subject ceases to be the passive sufferer of the trauma and becomes the active agent (Freud 1961, 10).

Now, it is implied throughout the discourse of psychoanalysis that every human being has a basic and fundamental trauma (which is also constitutive of it). This trauma is the loss of the unity with the (m)other, or we could say, the discovery of the lack of that unity. The *I* itself comes about from that trauma, in fact, it is the protective “outer layer” that is to be further strengthened. This basic trauma, the introduction to the Symbolic Order and the master signifier is both pre-symbolic, and the beginning of the symbolic. It is a supplementary origin for the Symbolic Order. A trace that is followed by the repetition of that trauma, or I should rather say, the possibility of the trace comes about from the compulsion to repeat that trauma. This repetition is nothing else but the continuous resurfacing of the semiotic modality within the symbolic. And we have seen that it is the semiotic modality that triggers the reproduction of discourse. However, there is more. Freud tries to explore what would happen to the psyche, without the incursion of trauma, that is, what the aims of the drives are before the incursion of the trauma. He points out that the aim

of energy is always perfect stability, the return to the state of standstill. This state is in our case the inorganic. That is, the instinct seeks to conserve the status quo in the economy of the psyche, therefore every change is against the instinctual “will” and causes trauma. The repetition of the trauma merely lengthens the path to the final destination – death. That is to say, the aim of the instinct is death, but not death of any kind – the cycle that was established by earlier changes has to be completed before the return into the state of inorganic – therefore the drives that seemingly aim to keep us alive, are only maintaining the proper journey into death. Death before the completion of the cycle is against the principles of the death drive (Freud 1961, 31-3).

There are two things to point out in relation to this. Firstly, the death that the drives seek to reach is unreachable. There is no perfect death, that is one cannot live his own death to be perfect, because one dies before he could live it. This concealed lack of a *telos* is a basic property of discourse; it is the same thing, the same drive that expands discourse by reproducing works and constantly lengthens life in the hope of a perfect death. Secondly, this image of an end is what constitutes the work as a unit. Brooks describes how the Freudian death drive is inherent in the structure of “literary” works – or more precisely, of the plot. The plot is directed towards the conclusion, as life is directed towards death; it seems that Freud’s death drive drives the forces that assemble the plot, and maintains their unity. There is postponement between the beginning and the end, which contains everything needed to imbue the conclusion with the value of a *telos* (Brooks 1992, 97). Lacan states that a part of the signifying chain can become a meaningful utterance only *ex post facto*, after punctuation has been placed after it. In Lacan’s thought, a signifier is articulated, but it is not specifically a word, it can be a sentence or even a larger linguistic unit, but when the *point de capiton* freezes the signifying chain, at that moment, that unit becomes *the* signifier, as a whole, and it is “hooked” into another signifier, which, for that moment, becomes the signified, this is how meaning is possible in an endlessly deferring signifying chain (Lacan 1977, 231-2). This *point de capiton* is the end, the conclusion of the work, which constitutes it as a work. But though the meaning of the work is, for the moment of the *anagnorisis*, complete and seemingly coherent (Brooks 1992, 91-2), returning to Kristeva, there is still an opacity, something not signified, and so another cycle begins. The middle of the plot ensures a proper full cycle, there has to be some anxiety, some suspense, an overflow of energy that would be released in the end, but again it is not released completely, and so the work becomes a dialogue, and so on.

## 2. The Reading of the Question

The end is always anticipated. The nature of this anticipation is what determines the shape of a discourse. For every human attempt to seize knowledge of reality is finally directed towards the question of death. That there is such a question is a universal aspect of human cultures, but the question itself cannot be formulated outside of a culture-specific framework, which would then conceal certain aspects of it. As for the answer, knowledge is institutionalized and often provides a provisional answer, but neither of these answers can be taken, at least not in our age, as satisfying. There have been periods in the history of the West, which saw the shaking of the institutions of knowledge. In periods like this (like ours), the individual (always in a historically specific sense of the world) comes about; the individual, who, arising from the doubt of the institution, is left alone to make sense of the world and, of course, death. This results in the questioning of the possibility of any knowledge and a terrible uncertainty that arises from the fear of the unknown.

What is to be done in the light of this comprehensive epistemological uncertainty? The answer is found hidden in the discourse of “literature”, an endless reproduction of the play with the drive that generates all meaning. If we cannot know anything, we can only play<sup>2</sup>. For instance, I have outlined a theoretical model, and now I am inclined to apply it to a specific literary work of art. But in the case of “literary” studies, application of a theory means nothing more than the recognition that another work also expresses the same theory, only in a different manner. I cannot point out a truth that is not true only by virtue of its premises, but I can show it from a different angle, and thus reveal a new aspect of the unformulated question, for which there is no real answer. In the remaining part of this study I shall interpret Shakespeare’s *Titus Andronicus*, a play written during the epistemological crisis of the English Renaissance. I have chosen a work from a different historical period than our own to point out certain paradigmatic aspects of such crises.

2 For an account of ‘play’ as an epistemological concept see Nietzsche’s notion of pessimism and the carnivalesque in *The Birth of Tragedy* (Nietzsche, 1999), see also Spivak’s famous preface of the English translation of *Of Grammatology* (Derrida 1976, ix-lxxxix).

## 2.1. "Terras Astrea Reliquit"

*Titus Andronicus*, this earliest tragedy of Shakespeare has puzzled critics and audiences for several centuries with its intriguing and troubling elements and themes. This play is the systematic depiction of chaos and disorder, a meta-language that tries to come to terms with the gap between referentiality and representation. It does not make an attempt to represent reality; it constantly tries to utter a linguistic impossibility: as we have seen at Kristeva, the referent is not signifiable, that is, it cannot become a signified. *Titus Andronicus* explicates this problem by constantly turning referents into signifiers and signifiers into referents in its own world. It is the metalanguage of referents. And the problematic referent is always the self, the body. The excessive amount of brutality and mutilations on the stage in this play is in fact the desperate search for the trace of the body. The play represents this search, and does it in a double alphabet: that of spoken language and that of body parts imbued with signifying value; and there is interplay of these alphabets, a conflict.

The most problematic body part is the hand. Lavinia's hands are cut off to completely cut her off from any kind of communication, so unlike Philomela, whom she later identifies with, she cannot even write down her story. Her hands are lost for good and absent from the stage. However, in the case of Titus, the hand gains a value, becomes a signifier, or we could even say, a commodity: Titus gives his hand in exchange for his sons' lives. The failure of signification, the fragmentation of meaning is shown by the two heads Titus gets in exchange for his hand. The hand did not signify properly, it could only retrieve parts of his sons. Furthermore, the cutting off of Titus' hand is a ritual, Aaron and Titus are holding hands, as in the case of a feudal oath, but we cannot decide who is the lord and who is the vassal, since Titus is a patriarch, a renowned general, and yet it is Aaron, a moor who gives something in exchange for the oath, as a feudal lord would do, I shall return to this later. When the hand is returned along with the heads, it ends up in Lavinia's mouth, from where no successful sign can arise anymore. The scene in its horrifying brutality may be a sensationist move, but this does not account for the fact that throughout the play the word 'hand' is also treated with a certain kind of cruelty: there are several puns and metaphors including hands, which is at least tactless, considering the amount of handless characters. This shows a tendency of the play: the *de dicto* and the *de re*<sup>3</sup> are constantly confused,

3 There is an uncertainty about whether the utterances in the play should be interpreted as speaking *of the word* or *of the thing*, since things regularly become words, and vice versa.

or blurred with each other, what the characters say, frequently becomes real. Consider for example: “TAMORA: I will not hear her speak; away with her” (II. iii, 86.) said about Lavinia shortly before her mutilation, and the already mentioned scene, when Titus gives a hand to Aaron. In this play, words turn against their users; the language, the system, Rome, all become malignant and, worse, indifferent towards the people who very likely thought that they were in full control of them.

The cruelty of language, of the symbol, is a return of something attached to the symbol, the return of the uncontrollable (within the symbolic), of the semiotic. The semiotic modality is not necessarily cruel or unpleasant, but it always marks the haunting trace of the repressed, somewhere, hidden in it there is its own loss, there is *the* trauma. Here, the play with the unsignifiable, its constant invocation to the stage is what presents the semiotic, the overwhelming invasion of the real into the symbolic. There is something that I call an extreme manifestation of this return, *when what returns has never been*. This horrifying non-sign is what Kristeva calls the abject. The abject is neither an object nor a subject; it is the borderline between the symbolic and the unsignifiable reality. It does not produce meaning: it is the manifestation of nothingness, of death (Kristeva 1982, 1-31). The abject threatens with dissolution, if only for a moment, it makes the end, the telos appear to be closer, at *hand*. Thus, it threatens with the premature ending of the cycle, the defilement of the death drive.

But *Titus Andronicus* does not attempt to merely represent death; it attempts to create a language that can fully contemplate it. The archetype of abjection is the “abhorred pit” of the third scene of the second act (II. iii, 98), a pit which is only seen to be a pit, but what actually is within it is hidden, and it is in its non-visibility that it is the most horrifying. The bottom of the pit marks the place where the trace leads to: into nothing. The fear of the pit is in fact the fear of becoming what Lavinia is turned into, after her mutilation: a corpse that lives. Lavinia becomes the manifestation of the danger of circumventing the death drive - she defies the *ars moriendi* and dies before really and properly dying. The characters around her develop certain strategies to make her (?) meaningful, to prolong their real encounter with her. We can point to the long soliloquy of Marcus after he sees the “transformed” Lavinia, or to Titus’ oath to create a new alphabet to understand her. *Titus Andronicus* shows in a metaperspective how discourse is reproduced in the constant delay of death by meaning production, until the telos, death can be properly lived (i.e. never), as I have outlined in my model. But as a work, the play cannot escape the same

drive which it seeks to unveil, for in the end, Lavinia does gain a meaning, but the way she (?) returns to the living reveals even more.

Let us investigate Lavinia's case. She, like Philomela in Ovid's *Metamorphoses* is raped and then has her tongue cut out. But in addition, Lavinia is also deprived of her hands. This seems to be a careful measure taken by Chiron and Demetrius, who seem to know Philomela's story (Philomela writes down the story of her rape, and reveals her offender), and seek to prevent Lavinia from incriminating them. This explanation seems legitimate, but it does not explain the pertaining obsession with hands throughout the play. We should consider the metaperspective, and direct more attention to the hand as an instrument of writing. Lavinia is deprived of the ability to write, she cannot produce meaning with her hand and, as it turns out neither can Titus, who sends his hand as a letter to the emperor, in vain. The removal of the writing hand, the failure of writing points to another tendency of the play: the lack of any authority. This is true on the metaperspective too: the author cannot write down meaning, only dead signifiers, as if his hands were removed, and the only way he can communicate anything is by exposing the removed hand, as his own trace. This is the work of art: a mutilated child whose father can only be seen disappearing in her silent mouth. This self-awareness of the work, that is, the awareness of the lack of a self on the part of the author (i.e. his trace) is in fact a main motif of *Titus Andronicus*. The play seems to show not only the death, but *the suicide of the author*.

From a metaperspective, the author of the play is not in any way authenticated. Most of what happens throughout the play can be found in Ovid's *Metamorphoses*, though it is modified and paraphrased, but mostly it seems to be a compilation of classical stories about rape and its consequences: Philomela, who became an author after she was raped, and thus her repetition is modified to exclude the act of writing in the case of Lavinia; Lucrece, who is able to tell her story, but then commits suicide (like the author of this play); Virginia, who does not have any authority, but her father has and thus he kills her to save her from shame; and we should not forget Actaeon, who is punished for accidentally witnessing the mystery of the female body, much like the way Tamora punishes Bassianus – this return demonstrates the uncontrollable and inevitable agency of language, of intertextuality. I do not intend to question the originality of the play. I would rather like to point out a complete subversion of any authority within it. The scene where Lavinia can tell almost exactly what happened to her with the help of the *Metamorphoses*, this way can be interpreted as a self-mockery by the author, as if he tried to indicate that he only changed the names.

But before I continue to follow this trail, I feel obliged to provide more ground for the new term I daringly introduced earlier: *reférance*. At any point of time the reader is faced with a work, he can only relate it to other works that *have been* written before that point. The present work dissolves into non-presence, as an intersection of references, and it is the force of this temporally limited *différance* which drives us to follow the trace, *reférance* is a backward deferral of the origin of a work. What *Titus Andronicus* shows here on the meta-level, is exactly this: the implied author, an implied William Shakespeare ceases to be the origin, he is only an intersection, a rearrangement around a temporary centre, of classical works compiled by Ovid (a previous such centre). I contend that the fact that the work implicitly shows its awareness of the mechanics of the discourse of literature, indicates a cultural determination, which is just as characteristic of our age as that of Shakespeare: in a specifically non-positivist epistemology, discourse revolves around its own blindness, unlike in positivist periods, when rationalism or empiricism or something forgotten or something yet to be seen hides this blindness in a successful institutionalization of knowledge.

Let us observe how this epistemology is reflected within the play and return to the motif of the lack of authority. The world of *Titus Andronicus* is a world without gods or God. The epistemological crisis of the English Renaissance has to be interpreted by taking the effect of Reformation into consideration. One of the innovative doctrines of Reformation was the notion of predestination, which implies that God knows of one's deeds before one commits them, and therefore one is judged without any possible interaction with God. Every communication with God and his agents is cut off, the (wo)man of reformation is left alone, helpless, without any possible way of controlling their fate after death. This terrifying aspect of the *Zeitgeist*<sup>4</sup> resonates through *Titus Andronicus*, in the form of silence. Firstly, the Tribunes of Rome do not even answer to Titus when he begs for the lives of his sons. Secondly, in the arrow shooting scene the letters of Titus do not reach their address - the Gods give no signs of themselves. In this context, the scene when Titus talks to stones can very well be interpreted as an emblem: the stone is a medieval – Biblical emblem of Saint Peter and the Church. The silence of the stone means two things: God and his church have become indifferent to and absent from the earth, and conversely, the stones are not polysemic anymore, they are just stones. Justice has left the Earth. Rome is headless, and later governed

4 On the effects of the Reformation and Protestant theology on the world view of the English Renaissance, and its influence on the contemporary dramas see Dollimore 1984, 9-49.



by an emperor who is in the hands of Tamora, an enemy of the empire. Chaos reigns, and even the strongest taboo is breakable – Tamora’s feast breaks two very strong taboos: cannibalism and in a certain sense, incest. The cruelty of language and the lack of an authority both indicate a world(view) which is full of uncertainty and the horrifying fear of the unknown. Gradually, everything is turned into that “abhorred pit” which both hides and reveals too much to be dealt with. And in spite of this, in the end, order is restored, at the cost of many lives.

It is a characteristic of Shakespearean tragedies that after the anagnorisis and the death of the tragic hero, special care is taken to restore order in the world of the play; the best example is the seemingly completely unnecessary depiction of the arrival of Fortinbras in the ending of *Hamlet*<sup>5</sup>. This gives us the impression that Shakespeare uses a framework for his tragedies: the framework of the carnival. Carnavalesque, as an aspect of literature is a notion introduced by Bakhtin (Dentith 1995, 63-84). *Titus Andronicus* gives a strong impression that it is influenced by the antique Roman festival, the Saturnalia. Saturnalias were festivals honouring the Golden Age during the reign of the god Saturn, which was characterized by equality and absolute liberty. These carnivals included a change of roles, where slaves became masters and masters became slaves. In the play, the real chaos begins, when Saturninus takes the throne (the similarity between the names of Saturn and Saturninus is brought into our attention by Titus, who addresses an arrow “To Saturn ... not to Saturnine” (IV. ii, 57)). Let us observe how certain roles are changed in the play. Tamora, who is a prisoner of war and thus a slave, becomes an empress; Aaron, a moor, in the emblematic feudal oath becomes the feudal lord, who provides protection to the vassal in exchange for his fidelity and in this case, for his hand; Saturninus, the emperor in a patriarchal society, is in fact controlled by a woman, Tamora. In this festivity, there is no fear of punishment and everybody is free to roam and rape and murder without consequences. We should also point out that it was Saturn who devoured his own children, the breaking of this taboo is conserved, but the act is shifted to Tamora, who now sits on the upside-down throne. This festival-play begins with the sacrifice of a prince (Tamora’s son) and ends with the sacrifice of an emperor, with some excess of blood in the end. It seems that the end not only involves the ritual ending of a festival, but also a purification of everything that had been tainted,

5 I would like to note that these endings do not offer a safe closure that would promise to close off the interpretation; rather they open up a possibility of continuity of the story, and in that sense they are not really endings.

even before the festival began. For in the end everything is put into its proper place, even if this place is the grave. Lavinia, when identified with Virginia can now die a proper death, Titus (like Saturn) is punished for the now multiple murders of his sons, Tamora, the enemy, the other is destroyed and Saturninus is killed – sacrificed.

What remains to be explained is the reason for the use of this framework. I shall relate it to the previously proposed revolution of discourse around its own blindness. In *Titus Andronicus* this blindness is represented by Lavinia, a trapdoor of meaning, an almost-sign of death. Lavinia becoming just the supplement of Virginia is the end of this blindness: Lavinia is now restored into the order of things and does not bother her interpreters anymore. What lies behind the carnivalisation of drama in Shakespeare, if we maintain my proposition of the self-awareness of his works, is the realization that complete subversion of knowledge does not end in the absolute bliss of an epiphany, it ends in chaos. Carnival is there to limit this chaos and put an end to it, before it swallows everything like Saturn did. This kind of semiotic practice is a dance around the dangerous question of death getting as close to it as possible and then jumping away, trying to reveal something about it in the meantime. It is a certain kind of deconstruction, which implies that in periods similar to that of the English Renaissance and our “post-modern condition” there always appears a festival in human discourse. This characteristic of our thinking is probably the reason why our thought leads to epistemological periods compared to which crises like the one we live in are considered to be transitory.

## Reference List

- Barthes, Roland. 2007a. "From Work to Text" In H. Richter, David ed. *The Critical Tradition*. Boston, New York: Bedford/St. Martin, 878-82.
- . 2007b. "The Death of the Author" In H. Richter, David ed. *The Critical Tradition*. Boston, New York: Bedford/St. Martin, 874-7.
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Brooks, Peter. 1992. "Freud's Masterplot: A Model for Narrative" In Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: US, London: Harvard University Press. 90-112.
- Dentith, Simon 1995. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. 2002. "Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences" In Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. London and New York: Routledge, 352-370.
- . 1982. *Margins of Philosophy*, (trans. Bass, Alan), Brighton, Sussex: The Harvester Press Limited.
- . 1976. *Of Grammatology* (trans. Spivak, Gayatri Chakravorty), Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Dollimore, Johnathan. 1984. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo: Harvester Wheatsheaf.
- Foucault, Michel. 1993. "Hermeneutics of the Self" *Political Theory* 21.2: 198-227.
- . 1988. "The Subject and Power" in Dreyfus, Hubert L. and Rabinow, Paul, eds. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 208-26.
- . 1984. "What is an Author?" in Rabinow, Paul ed. *The Foucault Reader*. London, etc.: Penguin Books, 101-120.
- Freud, Sigmund. 1961. *Beyond the Pleasure Principle* (trans. Strachey, James), New York, London: W.W. Norton & Company.
- Holquist, Michael. 1990. *Dialogism: Bakhtin and His World*. London and New York: Routledge.
- Kristeva, Julia. 1985. "The Speaking Subject" In Marshal Blonsky ed. *On Sign*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 211-20.
- . 1984. *Revolution in Poetic Language*. (trans. Waller, Margaret), New York: Columbia University Press.

- . 1982. *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (trans. Roudiez, Leon S.) New York: Columbia University Press.
- . 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques. 1977. *Écrits: A Selection*. (trans. Sherridan, Alan) London and New York: Routledge.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *The Birth of Tragedy and Other Writings*, Raymond Geuss and Ronald Speirs (eds.), Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press.
- Shakespeare, William. 1988. *Titus Andronicus*. In Wells, Stanley and Gary Taylor eds. *William Shakespeare, the Complete Works*. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 125-152.

Kiss Orsolya

# A kígyó a másik kígyó farkába harap: A „nagy elbeszélés” válsága és a nagyepikai formák ellehetetlenülése Garaczi László prózájában

## Bevezetés: A narratív tudás megváltozása

Garaczi Lászlót a kritika a legújabb kori magyar irodalom egyik legmeghatározóbb képviselőjeként tartja számon. Az írásművészetét vizsgálók részéről mégis sokszor éri az értelmetlenség, érthetlenség vádja, holott – mint azt ellenérvként számos elméletíró megfogalmazta prózájával kapcsolatban – írásai csupán a megváltozott körülményeket tükrözik, gyökeresen másfajta nézőpontból való szemlélést igényelnek, mint a (késő)modern próza és az azt megelőző művek.

Elemzésem célja Garaczi László prózáját Jean-Francois Lyotard elméleti szövege felől megközelíteni. Ugyanis Lyotard a „nagy elbeszélés” válságával kapcsolatos fejtegetéseit érvényesnek tartom Garaczi írásművészetére is; utóbbi mintegy kicsinyített tükörképe az előbbinek: ahogy Lyotard elméletében a posztmodern korban már nem jöhetnek létre nagy narratívák, úgy záródik el Garaczi írásaiban az út a nagyepikai formák felől.<sup>1</sup>

Garaczi prózájának vizsgálatakor már sokan utaltak a „nagy elbeszélés” válságát tükröző vonására, ám kimerítő és átfogó elemzést eddig senki nem adott

1 A „nagy elbeszélés” és a nagyepikai forma viszonyával kapcsolatban fontosnak tartom leszögezni, hogy dolgozatomban mindvégig két önálló, különböző hatókörű, ám egymással összefüggő fogalmakként kezelem őket. Míg a lyotard-i „nagy elbeszélés” egy átfogó érvényű, a kanonikus tudás meghatározásával és birtoklásával kapcsolatos, történetileg változó fogalom, addig a nagyepikai forma kizárólag irodalmi művekre vonatkoztatva értelmezhető. Utóbbi azonban, mint tudományos terminus, részét képezi a narratív tudásnak, ezáltal annak válsága is kihat rá; a „nagy elbeszélés” ellehetetlenülésével összefüggő, párhuzamos jelenség, hogy az irodalomban bizonyos típusú szövegek ellenállnak a nagyepikai formának.

arról, hogy pontról pontra hogyan is nyilvánul meg ez prózájában. Dolgozatomban ezt az elemzést kísérem meg elvégezni.

Jean-Francois Lyotard *A posztmodern állapot* (Lyotard 1993) című értekezésében foglalja össze téziseit arról, hogy a tudás természete milyen számottevő változásokon ment át a (tanulmánya megírását) megelőző néhány évtizedben a modern korhoz képest, valamint beszámol a tudás jelenlegi, a posztmodern korra jellemző állásáról.

A két korszakra jellemző tudás-fogalom megkülönböztetéséhez Lyotard bevezeti a „nagy elbeszélés” fogalmát. Ez alatt olyan, sajátosan a modern korra jellemző, a kor tudományos tevékenységét meghatározó és legitimáló metanarratívát ért, amely lineáris, fejlődéselvű, összefüggő folyamatként értelmezi a történelmet. Ez nem egyenlő magával a tudományos tudással, hanem annak keretét képezi; a tudományos tudás mintegy része a narratív tudásnak:

[...] a tudományos tudás nem az egész tudás; mindig járuléka volt, mindig versengett és ellentétben volt egy másfajta tudással, melyet az egyszerűség kedvéért narratív tudásnak nevezünk [...]. (Lyotard 1993, 21)

A narratív, azaz a hagyományos tudás az, amely számot ad a társadalmi kötelekekről és az individuum helyéről a társadalmi rendszerben,<sup>2</sup> és e szerepében maga a narratív forma kulcsfontosságú szerepet játszik.<sup>3</sup> Ez a tudás nem csupán állítások halmaza, hanem szoros összefüggésben van az ezt birtokló szubjektumokat érintő kompetenciákkal: ide tartoznak „a tenni tudás, az élni tudás, a meghallgatni tudás stb. fogalmi is.” (Lyotard 1993, 45)

A hagyományos tudás központi sajátosságát adja, hogy meghatározott elemek kapcsolatából épül fel. Ezek az elemek, illetve a „nagy elbeszélésekben” betöltött helyük a következők:

[...] a »narratív szerepek« (a közlő, a befogadó, a hős) úgy vannak kiosztva, hogy az egyik, a közlőszerep elfoglalásának joga kettős feltételre alapozódik: a másik szerep, tehát a befogadóé már be van töltve, illetve egy történetben a közlőről a neve révén már szóltak, vagyis más elbeszélés alkalmával az elmondott tárgy pozíciójában volt. [...] Az ennek a tudásnak megfelelő beszédaktusokat tehát nemcsak a beszélő

2 Lyotard 1993, 51.: „[...] az elbeszélő hagyomány [...] amelyben a közösség az önmagához és környezetéhez való kapcsolatait begyakorolja.”

3 Lyotard 1993, 48.: „Az elbeszélés ennek a tudásnak par excellence formája, többféle értelemben is.”

hajtja végre, hanem a megszóltott is, és éppen így az a harmadik is, aki-ről a beszéd szól. (Lyotard 1993, 51)

Tehát „az elbeszélő hagyomány a háromoldalú kompetencia – a mondani tudás, a hallgatni tudás, a tenni tudás – kritériumait meghatározó hagyomány is [...]” (Lyotard 1993, 51). Ezek mellett „a narratív tudás negyedik vonása, az időre gyakorolt hatása” (Lyotard 1993, 51) is elemi fontosságú. Az ekképpen meghatározott „nagy elbeszélés” válsága rajzolódik ki a posztmodern korban; ebből adódik a társadalmi kötelékek és közösségek felbomlásának, pontosabban – Lyotard-t követve – átrendeződésének tapasztalata, valamint ezzel szoros összefüggésben a kanonikus tudás hozzáférhetetlenné válása.

Ezeknek a narratív viszonyoknak a vizsgálata Garaczi László prózájában árnyalhatja a szerző sajátos írásmódjának meghatározását, mibenlétének megértését. Garaczi László elbeszéléseiben pontról pontra nyomon követhető ez az átalakulás: szövegei kitűnően példázzák a „nagy elbeszélések” felbomlását, mindegyik narratív viszony válsága bemutatható prózájának elemzésén keresztül. Írásaiban számtalanszor mozgósít olyan narratív sémákat, amelyeket a kanonikus tudás hordozóiként tartunk számon (Lyotard 1993, 48), mint amilyen a mítosz, a monda, a legenda, a (nép)mese, de ide tartoznak az olyan miniatűr narratívák is, mint a mondóka, a vicc, a szólások, a közmondások és a szállóigék. (Lyotard 1993, 52-53). Ezeknek a sémáknak az alkalmazása még inkább megerősíti, hogy Garaczi művei a nagy narratív sémák, valamint azok széthullásának miniatűr változataiként értelmezhetők.

Ezek alapján a vizsgálati szempontjaim a következők: a mondani tudást a konkrét szépirodalmi szövegek esetén az író/szerző/narrátor szerepeként aktualizáltam, a hallgatni tudást az olvasó szerepeként. A tudás áramlását Lyotard egyfajta kommunikációs modellként írja le. Így az előbb említett két fogalom azonosítható a közlői és befogadói szerepekkel. Ennek mentén a tenni tudás az üzenetre, azaz a szövegek által aktualizált „tudásformákra” vonatkozik; szépirodalmi művek esetén ez a szöveg felépítésének, formai jegyeinek, a történetek hőseinek és a metafikciós részeknek a vizsgálatát érinti. Az időre gyakorolt hatást a szövegek időkezelésével hozom párhuzamba.

Tehát az alábbi fejezetekben

1. a mondani tudást – azaz az író/szerző/narrátor szerepének módosulását
2. a hallgatni tudást – azaz az olvasó szerepének módosulását,
3. a tenni tudást – azaz a szövegek formai jegyeit, hőseit, önreflexióit,
4. az időre gyakorolt hatást – azaz a szövegekben a narratív idő kezelésének megváltozását

tanulmányozom Garaczi László prózai műveiben.

Emellett – és ezeket a szempontokat kiegészítendő – meghatározó szerep kell jusson Garaczi prózájának elemzésekor a művek nyelvezetét, nyelvhasználatát érintő vizsgálatnak. Mint arra Lyotard is kitér szövegében, a posztmodern korban a tudásért, azaz a hatalomért folytatott küzdelemben lényegi szerep jut a nyelvjátékoknak. A nyelv egyrészt a legitimáció eszközeként lép színre, másrészt a nyelvi versengés során a nyelvjátékok helyes alkalmazásán múlik a beszélő hatalmi pozíciója, így a nyelv birtoklása és használata a hatalom, avagy a tudás megszerzésének elengedhetetlen eszköze. A nyelv döntő szerepet játszik a szubjektum társadalmi rendszerben elfoglalt helyének megváltozásában is:

„Bármilyen jelentéktelen legyen is, fiatal vagy öreg, férfi vagy nő, gazdag vagy szegény, egyaránt a kommunikációs áramkör »rezgési pontjain« helyezkedik el. [...] Sohasem teljesen erőtlen még a leghátrányosabb személy sem a rajta áthaladó és őt a közlő, a befogadó vagy az üzenet tárgyának pozíciójába helyező üzenetekkel szemben. (Lyotard 1993, 38)

A nyelv használatának kulcsfontossága Garaczi írásaiban is tetten érhető, sőt prózájának egyik legfontosabb sajátosságát adja a nyelv megváltozott, a világra való hatását érzékeltető kezelése.

A nyelvi megalkotottság mikéntje Garaczinál emellett még egy szempontból kiemelkedő fontosságú: a képzeletre hatás eszközeként<sup>4</sup> is kell vizsgálnunk. A vizualitás korában élünk – Garaczi írásai játékba hoznak és felhívják a figyelmet számtalan olyan mechanizmusra, ami a kultúra vizualizálódása által észrevétlenül beleivódott világlátásunkba – és értelmezésünkbe.

## 1. A mondani tudás – az író/szerző/ narrátor szerepének módosulása

A narratív viszonyok közül elsőként a közlő, azaz az író/szerző/narrátor szerepét szeretném megvizsgálni. Az alábbiakban azt szeretném bemutatni, hogy a Lyotard-nál „mondani tudás”-ként meghatározott narratív viszony a szép-irodalmi szövegek esetén hogyan működik az íróra vonatkoztatva, és ennek

4 Itt nem elsősorban a leíró részekre gondolok, ezek Garaczi prózájára kevésbé jellemzőek, hanem a szövegekben található nyelvjátékokra, videoklipszerű jelenetezésre, „montázsolásra”.



elbizonytalanodása, meghatározhatatlansága hogyan járul hozzá a szövegről való biztos tudás hozzáférhetetlenné válásához.

Garaczi László írásaiban a szerző és elbeszélő a modern korban még viszonylag stabil, a szövegekben egyértelműen azonosítható konstrukcióinak helyére olyan összetett narrátor lép, akiben – ahogy arra ennek a fejezetnek az alcíme is utal – az írói, szerzői, elbeszélői szerepek sok esetben egybeolvadnak, de határaik mindenképp elbizonytalanodnak. Ahogy Bodor Béla fogalmaz: „A Garaczi-művek egyik legfeltűnőbb sajátossága, hogy egy-egy szövegelem narrátoraként valóságos kórus szólal meg, melynek tagjai nehezen megragadhatók.” (Bodor 1998, 1749)

A *Mintha élnél* és a *Pompásan buszozunk!* című regények a valódi író más- kor háttérben maradó alakját is színre viszik. Önéletrajzi regényekről lévén szó, ez eddig nem ad okot a fentiekben vázolt probléma felvetésére, de az írói szerep mellett párhuzamosan jelen lévő implicit szerző és fiktív elbeszélő, és ezek egymásba olvadása már igen. Az első lemúr-regényben a lemúr még csak köznévként szerepel, a *Pompásan buszozunk!* elbeszélőjének vizsgálatát viszont tovább bonyolítja, hogy a lemúr mint tulajdonnév is megjelenik a műben szereplőként fellépő Lemúr Mikivel. Tehát utóbbinál már négy funkció (író, szerző, elbeszélő és szereplő) különbözőségével és azonosságával való játékot kísérhetjük figyelemmel.

A *Mintha élnél*-ben életrajzi író, implicit szerző, narrátor és (fő)szereplő egyetlen figurában összpontosul, viszont ezt a figurát az identitáskeresés jellemzi, míg a második regényben implicit szerző és narrátor azonosítható az író Garaczival, viszont Lemúr Miki, mint szereplő, valamelyest különálló létezőként van jelen a regényben, ám rendelkezik egy stabil identitással. Ez értelmezhető a gyerekkor teljesség-, egység-érzetéhez kapcsolódó tapasztalat megnyilvánulásaként is. Bónus Tibor az elbeszélés számának és személyének változásával kapcsolatban fogalmazza meg ezt a különbséget:

[...] míg a *Mintha élnél*-ben az első személyű elbeszélés az uralkodó, addig a *Pompásan buszozunk!*-ot már egyaránt szervezi első, második s harmadik személyű narráció, azonban a grammatikai alak váltogatása nincs számottevő hatással a narrátor identitásának alakulására. Annál inkább befolyásolja az elbeszélő konstitúcióját a történet tér- és időviszonyainak roncsolása, sokszor fölismerhetetlenné tétele [...] (Bónus 2002, 110)

Az identitásalakulással kapcsolatos megállapítást azonban nem érzem helytállóknak. A második regényben Lemúr Miki egyaránt jelen van fiktív narrátorként (mint a főhős-narrátor alteregója) és egyszerű szereplőként is, és mint

szereplő, stabil identitással rendelkezik, a „felettes én” (Bengi 2000, 146) funkcióját tölti be.

„Lemúr Mikinek mindig kijött a példa. Nekem is kijött általában, de neki mindig. Nem tudtam tőle megszabadulni. Hetes vagyok, kirázom az ablakon a táblatörlő rongyot, és ő ott áll mellettem, és ő is rázza. Lehozom az állványos térképet a földrajz-szertárból, és ő billegő mutatóujjal figyelmeztet, hogy amíg nem jön a tanár, nem lehet letekerni. Vagy a lengő karú csontvázat cipelem a folyosón, és Lemúr Miki, ő a csontváz. A táblára (és a füzetbe) előre beírja az óraszámot, dátumot, sőt néha a címet is: »A reciprok érték«, »A költői hitvallás«. Esetleg kitéz valami baromságot a faliújságra a szünet elején, csak hogy idegesítsen, és a szünet végén leveszi. Vagy úgy törli le a táblát vizes szivaccsal, hogy a szünet végére kiütkezzenek a csíkok.” (Garaczi 2001, 18-19).

Kulcsár-Szabó Zoltán az implicit elbeszélő megtestesüléseként értelmezi Lemúr Miki figuráját. A regény egyes passzusai kapcsolhatók az elbeszélőhöz és az implicit szerzőhöz is akár, ezáltal szintén a szerzői-narrátori-szereplői pozíciók keveredése jön létre:

[...] a »szerző« ugyanis nem rendeli alá az elbeszélőt valamifajta egységteremtő elvnek vagy bármiféle narratívának, hanem [...] az önidentitást jelezve bontja szét különböző életkorú szerepeire, amelyek azonban tudnak egymásról, sőt magáról a »szerzőről« is, aki »maga« egyben elbeszélőként is elgondolható [...] a szerzői pozíció tehát keveredik a narrátorival, viszont temporálisan rögzíthetetlen. (Kulcsár-Szabó 1997, 204)

*A Pompásan buszozunk!* Lemúr Mikijét Bengi László is az implicit szerző kategóriájába való besorolással ragadja meg (az alcímet is az erre való utalásként értelmezi). Lemúr Miki különálló szereplőből olykor-olykor átcsúszik az elbeszélő helyére. Így válik lehetővé, hogy a narrátor önmagát kívülről szemlélje:

az implicit szerző (Lemúr/Lemúr) épp az elbeszélő én szerepét ölti föl, miáltal a narrátor váratlanul úgy tekinthet Lemúrra, mint önmagára (pontosabban önmaga elbeszélő énjére), s így önmagára, mint valami önmagától különbözőre. (Bengi 2000, 146-147)

Itt tehát a kívülről szemlélés a funkciója ennek a csúsztatásnak, mindazonáltal az elbeszélő fiktív személyének elbizonytalanodása elkerülhetetlen, a nézőpont-, idő-, tér-, igeidő-, szám-, személy- és szólamváltások igen gyorsak. A *Mintha élnél* 32. oldalának harmadik, legterjedelmesebb bekezdésében a következő nézőpont és szólamváltások figyelhetők meg: az „egy igazi, élő

Kossuth-díjas”, „Lenyúlták a Pista bácsi Kossuth-díját a rohadt komcsik.” értelmezhető a kisgyerek saját beszédébe beidézett felnőtt-beszédnek; a „Viszszavonásig érvényes.” „Ha egy traktoros nem becsüli meg magát, elveszik tőle a Kossuth-díjat.” gnómius jelen idejű szövegek. A „Meg a Pista bácsi [...]”, „Félek tőle, de szeretem őt” egyértelműen a kisgyerek megnyilatkozásai, a „Szebb a páva, mint a pulyka” pedig a kisgyerekben asszociatív módon felidéződött mondóka. Emellett a

„Később tudtam meg, hogy ő egy Kossuth-díjas traktoros, mert a többiek is titkolták, legalábbis előlem, ma sem tudom, miért, talán, hogy elzül-  
lött, de hát nem züllött el, csak ült a tornácon, és szívta a savanyú cefrét  
meg a zugpálinkát.

többszörösen összetett mondat az elbeszélő későbbi életkorból való visszatekintése, teljesen más mondat szerkesztés és szóhasználat jellemzi, ezért semmiképp sem kapcsolható a kisgyerek, ahogy a mondat végén érzékelhető ironia miatt sem. Az „Elsőnek kapott Kossuth-díjat.” és a „Nikotinsárga fogakkal szitkozódik, kurjongatva hecceli a veres tokás pulykákat a ketrechen. Tagbaszakadt öregember.” mondatok az előző kategóriához is tartozhatnak, de értelmezhető akár egy a szereplő-kisgyerektől független, külső elbeszélő általi leírásként, vagy egy későbbi életkorból történő emlékleírásként is. Mint ebből a példából is jól látszik, a gyors narrátor-váltások miatt a beszélő nehezen vagy egyáltalán nem azonosítható, a szövegrész erőteljesen felkelti a kaotikuság, asszociatív-émlékszerűség érzetét, nem kapcsolható egyetlen hanghoz az összes megnyilatkozás.

Ez a hangkeveredés nem csak a lemúr-regényekre jellemző. Bónus Tibor a *Nincs alvás!* szövegeivel kapcsolatban a következő általános, a kötet összes szövegére érvényes megállapítást teszi:

„A beszélő nem a szöveg elemeiből, hanem a szövegre mint a kaotikus világ tükrére való rámutatás gesztusából áll elő, a szöveg, mint deikszis olyan alanyaként, akinek a szöveg értelemszerűen nem lehet a saját hangja. (Bónus 2002, 58)

A saját hang birtokolhatatlansága, máséval való összemosisódása – bár más technikával valósul meg, mint a rövidtörténetekben – központi szervező eleme a *metaXa* című regénynek is. Ebben a regényben a fiktív elbeszélő és két szereplő hangja olvad egybe (ezt bonyolítja, hogy a más hangjának idézése itt a prosopopeia alakzatával is összekapcsolható). Az elbeszélő pozíciója az

eseményekhez képest csak a regény végére válik valamelyest világossá. Kiderül, hogy egy traumatizált beszélővel állunk szemben, akiről már az első oldalakon egyértelművé válik, hogy megbízhatatlan: először csak a hazudozásra való hajlamra történik utalás, majd oldalakkal később kiderül, hogy pszichiátriai kezelés alatt áll. Végül egy másik beteg (Karcsi) mondja ki felette az ítéletet:

„tudom, ki vagy, mondja karcsi, [...] zsold, így hívnak, ugye, játszod az agyad, a haverod megfulladt, nem segítettél neki, kiúsztál, hazamentél, és most élővé akarod beszélni, élővé akarod élni, a bőrébe bújsz, hogy elnémítsd a bűntudat démonait, pitiáner csaló, fonák perverz, hiába bujkálsz, egy senki vagy (Garaczi 2006, 146).

De mivel ő maga sem megbízható, így ez a kijelentés sem adhat teljesen biztos támpontot, ahhoz, hogy megítélhessük a már elhangzott mondatok igazságértékét. Az elbeszélő által felidézett jelenetekről, emlékképekről képtelenség eldönteni, hogy azok tényleg a sajátjai, vagy a Zsoldként említett szereplő hangjának saját hangként való idézésével állunk szemben. Az egész mű a prosopopeia alakzatára épül, emiatt lehetetlen megítélni, melyik mondatot ki mondja, és melyik belső beszéd (és kié); melyik gondolat sajátja, és melyik szolgálja az emlékező életre keltést, „életre írást. Az emlékképek közti asszociatív ugrálás, a sok odavetett, kifejtetlen gondolat tovább nehezíti ezt. A fejezet-címek is értelmezhetők erre a szempont- és én-keveredésre tett utalásként.<sup>5</sup>

## 2. A hallgatni tudás – az olvasó szerepének módosulása

A Garaczi-szövegek recepciójából egyértelműen kiviláglik, hogy bárki, aki e szövegekhez nyúl, érzi, hogy ezek a művek más olvasói hozzáállást követelnek meg maguknak: ellenállást tanúsítanak a csupán passzív befogadói viszonyulással szemben, és ha ezt figyelmen kívül hagyjuk, elkerülhetetlen, hogy

5 Vö.: „A tenni tudás – a szövegek felépítése, formája, hősei és az önreflexió”-fejezet: A műben egyetlen nagybetűs szó sem található, a négy fejezetcím kivéve, azok viszont csupa nagybetűvel íródtak: ÉN, TE, Ő, X. Ez egyrészt a tulajdonnevek köznevesítését vonja maga után, másrészt a személyes névmások ilyen kiemelése is az sugallja, hogy önmagában nem ragadható meg a név mögött létező ember, csupán más létezőkhöz viszonyítva. Az x pedig a név a név nélküli, az ismeretlenség képzetét hívja elő, ami szintén az névhez szervesen kapcsolódó egyén felmorzsolódására utal.

(szöveg)falba ütközzünk. A szövegek rendkívül aktív és nyitott olvasót (tulajdonképpen társszerzőt) követelnek és képeznek meg, már nem elég csupán a passzív befogadás – ennek a módosult olvasó-képnek a vizsgálatán nyomon követhető a „hallgatni tudás” szerepének megváltozása.

Garaczi műveiben kitüntetett szerep jut az olvasóval való bánásmódnak. És itt valóban bánásmódról beszélhetünk: a szövegek erős kézzel irányítják az olvasói figyelmet. Ez az irányító gesztus számtalan módon variálódik: tetten érhető már a kötetcímekben, melyek értelmezhetők az olvasói aktivitásra tett utalásként; bizonyos szövegek igen intenzív önreflexiós részekkel akasztják meg az olvasást, saját szövegükre való rámutatással; a szövegekbe fokozatosan beépülő értelmezési javaslatok függőben hagyják, késleltetik az értelemadást, amelyre viszont ezzel párhuzamosan folyamatosan sarkallják a befogadót a tömörked idézzel, az ismerősség érzetét felkeltő szövegalkotási eljárásokkal, és így tovább. Ebben a fejezetben ezeket a figyelemirányítási technikákat szeretném áttekinteni.

Ahogy arra több értelmező is rávilágít, néhány kötet cím értelmezhető az olvasói aktivitásra tett egyértelmű utalásként. A *Nincs alvás!* cím összekapcsolható a kötetben található írások mese-jellegével, melyeknek paradox módon épp a mese műfaji szabályainak fölülírása a legszembetűnőbb jellegzetessége (tehát nem klasszikus értelemben vett, az ágy szélén ülve előadható gyerek-mesével van dolgunk: nincs alvás!), de a felszólító mód hangsúlyosabbá tesz egy másik jelentést; ahogy Farkas Zsolt fogalmaz: „koncentrálni kell, nincs alvás!” (Farkas 1993, 53). A *Tartsd a szemed a kígyón!* szintén felszólító módban szereplő kötet cím; a kígyó mint a szöveg, az írás Garaczi műveiben sokszor visszatérő allegóriája lehetővé teszi a cím „figyelj oda a szövegre!” értelemre való lefordítását is. A *Mintha élnél* és a *Plasztik* címek is szépen beilleszthetők ebbe a sorba: ahogy az előbbi kapcsolatba hozható a lemúr-allegóriával is, ugyanúgy jelentheti az olvasó sürgető felszólítását az alapos, koncentrált szövegolvasásra (Kulcsár-Szabó 1997, 208); a „plasztik” szó a formálhatóság, alakíthatóság képzetét hívja elő, s így szintén értelmezhető az olvasó aktív részvételére való felhívásként.

Aktivizálja az olvasói képzeletet az is, hogy a rövidtörténetek szereplői olykor olyasmiről adnak számot, amit a helyzetből adódóan nem lenne lehetőségük megfigyelni. „A gyűrű ura” című szövegben a balesetet elszenvedő szemszögéből vannak láttatva az események, oly módon, ahogyan azt a homodiegetikus narráció nem tenné lehetővé. Az „Ölni” című szövegben pedig a narrátor egyszerre mindentudó elbeszélő (hiszen be tud számolni az egyik szereplő a többi által nem hallható szavairól: „Ide másolom a halál

küszöbét átlépő lélek utolsó szavait.”), de emellett az eseményeket szemlélő szereplő is, ez a kettő pedig a narratológia szabályai szerint kizárná egymást.<sup>6</sup> Azonban a szöveg az elbeszélőnek transzcendens jelleget kölcsönöz: számtalan utalás található arra, hogy ő maga az ördög, így feloldódhat ez a narrátort illető ellentmondás.

„A történet vége” című rövidprózai műben megfigyelhető a szöveg terének az olvasói realitással való összecsúsítása. Egyrészt ez a rövidtörténet önmaga elemzését is tartalmazva feleslegessé teszi az olvasói-megértői aktivitást, másrészt a szöveg végén szerepel a mű fizikai világból való kiiktatásának leírása, és ezzel a megsemmisítő gesztussal relativizálódnak a megelőző részek. Az olvasóban pedig feloldhatatlan feszültséget hagy: a szöveg, amit a kezünkben tartunk, azt állítja magáról, hogy fizikailag megsemmisült, a szöveg fizikai megléte és a szövegben foglalt állítás („összegyűröm”) kibékíthetetlen ellentétben állnak egymással.<sup>7</sup>

Az olvasói befogadás problematikusságának másik fő oka az írások világábrázoló technikájában keresendő, amelyben tevékeny szerep jut a nyelvvel való gazdag játéknak. Abody Rita szemléletes hasonlattal él ennek a módszernek a leírásakor: „az írások »kamerája« úgy működik, mint a légy szem optikája” (Abody 1994, 152), a világ montázsként, snittek gyors egymásutánjában tárul a képzeletünk elé, folyamatosan mozgásban lévő nézőponttal, a beszélők változtatásával és egymásba játszásával, röviden fel-felillantva egy-egy szeletet ebből a káoszából, a hierarchizálásra, a dolgok egymáshoz való viszonyának meghatározására való igény nélkül. A szétszórt darabok összeillesztése természetesen az olvasóra hárul, és ebben nagy szerep jut a képzeletnek.

A képzelettel való játék, fikció és realitás a fentiekben vázolt módon való kezelésének megvilágításához segítséget nyújthat Wolfgang Iser fikatív-imaginárius kategóriáinak bevezetése (Iser 2001). Iser elméletében a kettős (valós-fiktív) felosztás helyett háromtényezős modellel dolgozik: a szöveg a *valós*, azaz az empirikus világra és korábbi szövegvilágokra utaló, vonatkoztatási mezőket biztosító tényező, a *fikció* egy intencionális, határátlépő aktust jelent, mely során a valós – áthelyeződve a szövegbe – jelle alakul; ez alkot közeget a harmadik kategóriának, az *imaginárius*nak. Utóbbi a fikcióval való összjátékból előálló forma, amely lehetővé teszi, hogy befogadóként felfogjuk, mire mutat a szövegbe áthelyezett valóság, mint jel, és így megképződhessen a/egy jelentés.

6 Vö.: Manfred Jahn: *Árukapsolások, kizárások, határterületek: a megbízhatatlanság jelensége a narratív helyzetekben.*

7 Ennek a szövegnek részletesebb elemzését adom a harmadik fejezetben.

A valóság áthelyezése a szövegbe különböző fikcióképző aktusok alkalmazásával jön létre. Az első ilyen fikcióképző aktus a *szelekció*, azaz hogy milyen elemeket (kulturálisan és társadalmilag rögzült normákat, sémákat) emel be az alkotó a szövegbe a valóság rendszeréből. Garaczi esetében rendkívül gazdag a paletta: (mint már az első fejezetben említettem) írásai hemzsegnak a nyelvi kliséktől, a műfaj- és regiszterparódiáktól, a közhelyektől, szólás-mondásoktól, mondókáktól, satöbbi. Ezek mellett jelentékeny szerep jut a nonszensznek, a kérdéseknek és a tagadásnak, mint fikciógeneráló technikáknak: mindháromra jellemző, hogy – bár mint egy negatívot, de – megképzik az általuk relativizált referenciát. A „*No igen*” című szöveg mindazt képzeletünkbe idézi, amelynek nem-létéről beszámol: „Tehát akkor jól figyelj; ez a hajó, amin utazol, nem hajó; ez a Duna itt nem a Duna; ez a Magyarország itt nem Magyarország és ez az utazás, nem utazás. [...]” (Garaczi 1989, 23); bár a dolgok tagadásával, de megalkot egy valóságdimenziót. A „*Szmrty vagy amit akartok*” című szöveg ugyanúgy működik, csak a kérdezés módszerét alkalmazza a tagadás helyett. A nonszensz fikciógeneráló hatására remek példa a „*Legyek a börtönöd?*” című rövidtörténet. A cím átértelmeződik a szöveg olvasása után: feltételezhető, hogy a beszélőt azért tartják orvosi felügyelet alatt, mert bogarakkal társalog. Egy csapat rovar csoportterápiászerű összegyűléséről olvasunk, az elbeszélő részletes leírást ad antropomorf személyiségükről és a jelenetekről, melyekben szerepelnek, valamint arról, hogy az orvosa (Doki) és a feltételezhetően ápolói minőségben szereplő Smasszer hogyan reagálnak minderre. A nonszensz utóbbinál is működik, nem csak a bogarakkal kapcsolatos szövegrészekben: a falra fröccsenő higany, a kibújás a kényszerzubbonyból, a könnyecseptől való megszabadulásért folytatott küzdelem mind-mind ide sorolható, erőteljes képiséggel bíró jelenetek.

Az értelemadás befolyásolásának jellemző eszköze Garaczinál az ismerőség érzetének felkeltése. Ez szintén a szelekció hatásköre alá tartozik: az író szövegeiben rengeteg vendég- vagy annak tűnő szöveg található; legtöbbször ráadásul rontott idézet, melyeknek eredetét sok esetben lehetetlen visszakeresni; a megfjtések megnehezítésével folyamatosan feszültségben tartja a befogadót. Az olvasó feladatává ezáltal a folytonos tallózás<sup>8</sup> válik.

Az iseri üres helyek (Iser 1996, 241-264) felől közelítve is vizsgálható ez a jelenség: a szöveg felidéz más szövegeket (például az „*Intés az oszlókhöz*” című írásban a „*Vegyétek, ez az én hókuszpókuszom!*” és a „*Discite moníti!*, azaz: *Tanuljatok, akik intelmet kaptatok!*” felismerhető mint rontott Jézus-idézet),

8 Ennek a tallózás-metaforának bővebb kifejtését adom „Az időre gyakorolt hatás – megváltozott temporalitás”-fejezetben.

de az összekapcsolás oka, az idézet szövegben betöltött funkciója már nem ilyen egyértelmű, egyetlen megfejtés nincs, csak találgathatunk.

Legtöbbször a történetek végén is tetten érhető ez a játék: a szövegek befejezetlenség érzetét keltik, de úgy, hogy közben meghagyják a továbbgondolás lehetőségét: „A tükör elé állok, és lassan kitolom duzzadt, meggyipros nyelvemet.” A „Gyarmati Nő”-ben ez a szövegrész felidéz egy korábbi („Az orvosszakértő szerint nyelvét átharapta, és kiszívta saját vérét.”), arra készítvén az olvasót, hogy folytatásként ugyanazt a történést kapcsolja ehhez a részhez is (tudniillik, hogy a beszélő szintén öngyilkos lesz).

Az „Embernek maradni” című rövidtörténet végén szereplő metafiktív rész ironikus reflexióként is értelmezhető az iseri üres helyekkel való játékra:



(A történeteknek ennél a pontjánál szokott az író ujja beszorulni két betű közé, és lemarad a folytatás, melyben a kapitány hűgának ajkában két sejtcske összekoccan, és én elmesélem neki a naplementét abban az ábrándos öbölben a lassan kiemelkedő, korhadt árbocokkal...).

A fikcióképzés következő lépcsőfoka a *kombináció*: viszonyok létrehozása a beválogatott elemek között; „az imagináriust a létrehozandó viszonyoknak megfelelő formával ruhazza fel” (Iser 2001, 32). Ebből adódik a szöveg „tényszerűsége”, ez által áll össze a valóságból vett rendszer alapján a szövegben rejlő fiktív rendszer, tehát tulajdonképpen a sémák jelentéssel való feltöltése történik ekkor. Ez az, ami Garaczinál rendre elmarad a kombináció mindhárom szintjén. A *kiválasztott elemek elrendezésében* (1.) nem a valós világ szerinti logika vezérel, ez a logika legfeljebb egy-egy fragmentumon belül működik szorosan, a fragmentumok egymás után helyezése nem „indokolt”, az elrendezésben az egyenértékűség és a felmutatás-gesztus az uralkodó.

A fragmentumos szerkesztés sokszor azt az érzetet keltik, mintha darabokra (bekezdésekre) lennének tépve a szövegek és az olvasóra hárulna a helyes sorrendű összeillesztés, a fragmentum-elemek elrendezésének feladata. Ilyen szöveg a *Nincs alvás!* számtalan darabja, például a „Vérszem és párnarázás” is. Fokozatosan egyre több olyan információ jelenik meg ebben a szövegben,

9 Vö.: „Ahogyan a szelekció folyamatában keletkező viszonyok kitermelik a szöveg intencionalitását, úgy a kombináció során létrejött viszonyok a szöveg »tényszerűségéhez« vezetnek ... a szöveg eme »tényszerűsége« a benne vegyített elemek meghatározottságának egymásra vonatkozásából és az elemeknek a kombináció során lezajló kölcsönhatásából keletkezik. A ténszerűség tehát nem a szöveg vegyítette elemek tulajdonsága, hanem olyasvalami, ami a szöveg tevékenységének eredményeképpen jön létre.” (Iser 2001, 29)



amely segítségül szolgál a bekezdések összekapcsolásához, visszamenőleg is megvilágítva olyan részeket, amelyek első olvasásra – bár a szöveg hangsúlyozza a jólformált történet lehetőségét – nem nyerték el helyüket a történet folyamában (ezt a szövegek rejlő játékoságot támasztja alá a „nyitott rendszer” – „zárt rendszer” kifejezések szerepeltetése is).

A „Gyarmati Nő” című írásban még inkább tetten érhető ez az eljárás: egészen az ötödik bekezdésig különállónak tűnő szövegdarabkákkal találkozunk, melyeket az említett bekezdés ránt össze történetté; a megelőző és ezután következő részek e nélkül a rész nélkül nehezen lennének lineáris- vagy bármilyen más logikán alapuló rendbe illeszthetők.

Az elemek elrendezésével kapcsolatban fontos szerep jut a nyelvi megelőzöttség hangsúlyozásának; az írások saját logikájukat kérdőjelezzik meg e nyelvelméleti tétel példázásával. Bónus Tibor a szövegek narrativitásával kapcsolatban jegyzi meg: „[...] a történetképzés a narratív sémák diszkurzív variációjaként valósul meg, azaz a textuális aspektus elsődleges az elbeszél világ elemeihez képest.” Majd Farkas Zsoltra hivatkozva kiemeli, hogy

[...] az egyes elbeszélte eseményeknek ellenőrizhetetlen a referenciája, az olvasó viszont »nem néz utána« a dolgoknak, ehelyett elfogadja, hogy az imaginárius és a megtörtént események egyazon univerzum alkotói a szövegben. [...] az elbeszélte szöveg inherens markereiből eldönthetetlen az elbeszélte létmódbeli státusa, s a ténylegesen végbement események felidézése éppúgy rá van utalva a verbális referenciára, miként a kitaláltak elbeszélése. (Bónus 2002, 72)

Egyfajta *déjà vu*-érzetet keltenek a szövegekben folytonosan vissza-visszatérő szókapcsolatok. Ez leginkább a *Nincs alvás!* kötetben figyelhető meg: számtalan példát találunk arra, hogy egy adott kifejezés előbukkan egy későbbi rövidtörténetben is. Néhány példa a teljesség igénye nélkül (zárójelben a rövidtörténetek címével, amelyekben a kifejezések felbukkannak): „bevakolt erdő” (Dormán, Vérszem és párnarázás), „hóhér lánya” (Intés az oszlókhhoz, Lopni jó), „hangaszál” (A Mamamuki-rejtély, Tégy jót és tűnj el!), „zápfog” (Fogak, Intés az oszlókhhoz), „kese hajú” (Tégy jót és tűnj el, Szaturnusz napja), „barátfóka” (Fogak, Nem kelek fel), „Adamasz” (Az Igazi Kalimen, Egy londíner); „agyvelő” (Ölni, Szomorú tények titkára); majd az „Azóta zuhan” című, a kötet leghosszabb szövegében szinte az összes többi rövidtörténetből fel-felbukkan egy-egy kifejezés. Mivel majdhogynem mindegyik szövegben találunk ilyen példát, a gyakoriság miatt feltételezhető, hogy ez a jelenség nem véletlen: egyfajta módszer a szövegek spirálszerű összekapcsolására. Nem csak a *Nincs*

*alvás!*-ban figyelhető meg ez az eljárás: köteteken átívelő jelenségről van szó. „A mennyország térképe” rövidtörténet-címet viszont látjuk a *metaXa*-ban; a *Plasztik* első szövegének végszava („[...] mindent látok és mindent megengedek”) felbukkan az „Azóta zuhan”-ban, a „No igen” című szöveg „[...] az ember minden esetben a halálfélelemben hal bele” már előzőleg olvasható volt a *Plasztik* kötet „makk ász, Tél” szövegében, Lukács György bibircsókjá szóba kerül a „zöld VIII” című szövegben a *Plasztikból* és a *Mintha élnél*-ben, az *Arc és hátraarc* kötet cím előzőleg a *Mintha élnél* utolsó oldalainak egyikén és a *Nincs alvás!* „Embernek maradni” című darabjában is olvasható és így tovább. Erre a szándékolt összekapcsolásra való önreflexióként is értelmezhető a „Tégy jót és tűnj el!” című rövidprózai szöveg „Ó, a részletek mágiája!”-kiszólása, ami ráadásul pont közvetlenül egy korábban már szereplő szókapcsolat után áll, előtte pedig ezt olvashatjuk: „Sürgősen leköltöztem a nővéremhez Létházára.” A fiktív helységnév felidézi Heidegger tételét, mely szerint „A nyelv a lét háza”, a lét nyelvi természetű, a dolgok csak a nyelv által birtokolhatóak. Ez alapján a szövegek hálószerű összekapcsolására való folytonos törekvés a nyelv kizárólagosságára, a nyelvi megelőzöttségre való reflexióként is értelmezhető: az írással teremtdőnek meg az ábrázolt dolgok, ezek rendszerszerű összekapcsolódása csak és kizárólag a nyelvtől függ. Emellett ez az eljárás Lyotard fejtegetését is felidézi: a visszatérő kifejezések úgy funkcionálnak, mint a nyelv, a „kommunikációs áramkör »rezgési pontjai«” (Lyotard 1993, 38) nélkülözhetetlen szerepet töltenek be a szubjektum (ön)meghatározásában is.

A kombináció következő szintje a *szemantikai egységek szövegen belüli elrendezése* (2.). Garaczi írásaiban nem a lineáris történetsszervezés logikája az uralkodó, még regényeiben sem, de számtalan összetartó, szervező motívumot lelhetünk fel ezekben a hosszabb írásokban. Ilyen például a *metaXa* kötetben a számtalan zenével kapcsolatos metafora, amit maga az elbeszélő és egyben főhős alkalmaz arra, hogy elképzelhetővé tegye saját maga számára a világot. Emellett felbukkannak olyan visszatérő, allegorikus funkciójú képek is, amik értelmezési stratégiaként szolgálhatnak az olvasó számára. Ilyen a harmadik, a szövegre vonatkozó fejezetben már említett maddox-módszer, vagy a pszeudo-fényképezőgépp. Ezek mellett rengeteg sokszor ismétlődő szókapcsolat, kifejezés szövi át a regényt, amilyen az „üszök és korom”, a „lelent a nap, vége az alkonynak”, vagy a két félre szakadtságot, jobb és bal részre való elkülönülést tematizáló részek. Ezek egyrészt szintén az ismerősség érzetének felkeltésével hozhatók kapcsolatba, másrészt egyszerre nyújtanak tájékozódási pontokat a szövegekben (az Ízisz motívummal kapcsolatos szöveghegyek önreflexióként mind az írással kapcsolhatóak össze), és erősítik a szöveg „örvénylésének” érzetét. Ilyen visszatérő kulcskifejezés még a *Mintha*

*élnél*-ben a menekülésre utaló részek<sup>10</sup>, a *Pompásan buszozunk!*-ban a „minék is nőttem fel”-frázis és így tovább. Vannak szövegek, amelyek szó szerinti ismétlést tartalmaznak, ilyen „A kígyó a másik kígyó farkába harap” vagy „Az út vége”. Az ismétlések más-más funkciót töltenek be: gyakran a monotonitás nyomasztó érzetét keltik, önmagába záruló rendszerré teszik a szöveget, néhol a funkciótlanág gyanúja is felmerül. A szó szerint ismételt részek képzeletre való hatását is érdekes lehet megvizsgálni: az olvasó újra elolvassa szóról szóra a szövegrészt, vagy – ránézésre felismervén – csak átfutja, regisztrálva magában, hogy már egyszer magáévá tette befogadóként.

A harmadik a *lexikai szint* (3.), melyen a szótári jelentések fellazítása, újrakódolása történik. Rengeteg példát találunk erre Garaczinál: szövegei tele vannak nyelvi leleményekkel, szemantikai ambiguitásra épülő és tömérdek másfajta szójátékkal, műfaj- és regiszterparódiákkal. Ez az erőteljes többértelműség az alapja többek között a szövegek azon jellegének, hogy nem lehet csupán egyetlen biztos értelmet felfejteni belőlük: „Garaczi a fogalmi nyelv előtti világba megy vissza, mert a fogalmak által kialakított világ ál-világ, mindegyre csak egy lehetséges választ mutat.” (Ács 1996, 67)

A szövegek olvasásakor sok esetben elsöre nem egyértelmű, hogy trópusal, vagy a történet szempontjából tényszerű kijelentéssel van dolgunk. Az „Abu” című rövidtörténet elején szereplő „lelefetyelni a képet a tükörről”, vagy az „Embernek maradni”-ban „a halál egy hír a fejemben” szövegrészletek első olvasásra metaforikus kijelentéseknek tűnhetnek, később azonban konkrétumokká válnak: Abu mohón iszik egy pocsolából, a másik elbeszélő pedig tényleg valakinek a halálhírét viszi. A fikció és realitás sajátos egymásba játszása miatt első olvasásra az olyan azonosító megnevezésekről is nehéz eldönteni, hogy metaforával van-e dolgunk, mint amilyen a „Nem kelek fel” felütésében található „Bejött anyám, aki egy hóbagoly volt, és bejött apám, aki egy barátfóka volt.” kijelentés.

A fikcióképzés harmadik szintje az *önfeltárás*, mely során a szöveg rámutat önnön fiktív jellegére; célja a megfelelő nézőpont felvételére ösztönözni az olvasót. Iser ezt „mintha”-konstrukciónak nevezi:

„A fikcionális szövegben előforduló világot úgy ítéljük meg, mintha valóság volna, de ez az összehasonlítás pusztán odaértett – ami a szövegben

10 Például: „[...] mintha egy kocka alakú, hideg bugyiba zártak volna. Kimenekülök.” (1. o.), „A Kiscsülökbe menekülünk” (7. o.), „Aztán valaki egy nagy fekete korongot lógatott az agyamba, és kimenekültem.” (43. o.), „[...] csak lapozgatja a leleteket, ez is jól kezdődik. Legszívesebben kimenekülnék.” (98. o.), „A görbe kis ember percenként zárórát suttog a fülünkbe. Menekülj!” (102. o.)

van, valami tőle különbözővel áll összeköttetésben. [...] Minthogy az ábrázolt világ nem világ – pusztán az olvasó képzeletű, *mintha* az volna –, az olvasó reakcióit természetesen az ábrázolás vezérli. Vagyis a »mintha« elvonatkoztatási műveleteket vált ki a befogadóból, megértette vele, hogy mit is hivatott felszínre hozni a szöveg. (Iser 2001, 35-38)

Gyakran akasztják meg az olvasást olyan szöveghelyek, melyeknél tetten érhető a fikciót felfüggesztő gesztusként az írás aktusára való utalás. Ez történik az „Azóta zuhan” következő részletében is:

”Nehéz bármit mondani. Hamm és reccs, és bekapok egy vitamint. Egy fürge toll leírja, egy fürge pillantás már fut is rajta végig, *ez a szó, meg ez, és nincs kegyelem. A kimondás kényszerétől fuldoklani. A világ a beszélek szó felrobbanása.*

Ez a szövegrész egyrészt intenzív önreflexiójával lyukat üt a narratív szál menetébe, kizökkentvén és egy másfajta befogadásra kényszerítvén az olvasót. Ez elsősorban az „ez” deiktikus szerepű névmással éri el, rámutatván saját anyagára. A szöveg ezáltal kilép az aktuális olvasás mindenkori jelen idejébe, csak egy épp aktuális befogadó közreműködésével, épp abban az aktuális időpillanatban képes betölteni a rámutatás a funkcióját, csak az olvasás aktuális időpillanatában működik.

A szöveg önmagára való utalása más módokon is megvalósul:

”a történet szintjén a new york-i parkon svenkelő tekintet többek között »fehér ruhás rockzenészeket« (54.) közvetít. Hogy aztán a narrátor (a lineáris olvasás szerint) kábé 50 oldallal később rábökjön a »már majdnem teleírt, sárga csíkos könyv« egyik »részére «állítván, hogy »fehér ruhás rockzenészek, ez jön ki, és mintha a folytatás mellett érvelne« (110.). (Milián 2006)

A *metaXa*-ból idézett szövegrész az írás saját magára való mutatásának többféle példáját is felvonultatja: egyrészt egy korábbi konkrét szöveghely ismétlődik („fehér ruhás rockzenészek”), másrészt az olvasó is „sárga csíkos könyvet” tart a kezében (vö. *metaXa*-borító), emellett a könyvben többször előforduló, az önreflexió (egyik) allegóriájaként is értelmezhető „bökés-módszer” is megjelenik.

Minden irodalmi szöveg elvitathatatlan sajátja, hogy igényli az olvasó aktív közreműködését – de mint ahogy azt a fentebb vázolt fikcióképző eljárásokkal igyekeztem bemutatni, Garaczinál ez a folyamat tovább módosul és bonyolódik: folytonos csapdákba ütközünk, a feloldás nem mindig jöhet létre, a megoldások nem egyértelműek, a szöveg kicsúszik a kezünk közül, ám ezzel párhuzamosan folyamatosan értelemadásra sarkall, felhívja a figyelmet saját rejtvényyszerűségére, összetettségére. A szövegek rugalmas, nyitott olvasót követelnek, képeznek meg az értelemadás nehézségének és folytonos kényszerének összjátéka nyomán.

### 3. A tenni tudás – a szövegek felépítése, formája, hősei és az önreflexió

A tárgy pontosabb meghatározásához térjünk vissza egy pillanatra Lyotard definíciójához. Ebből kitűnik, hogy a narratív tudás egyik alapvető meghatározottságát a továbbadandó elbeszélésben szereplő információ példázat-értéke jelenti:

„Az ezekkel a történetekkel továbbadott tudás távolról sem csak a kinyilatkoztatás funkcióival kapcsolódik össze; egy csapásra meghatározza, mit kell mondania valakinek ahhoz, hogy meghallgassák, hogyan kell hallgatnia valakinek ahhoz, hogy beszélhessenek, és milyen szerepet kell játszania ahhoz (az átbeszélt valóság színpadán), hogy egy elbeszélés tárgya legyen. (Lyotard 1993, 51)

Tehát az elbeszélésnek nyilvánvalóan hordoznia kell valamilyen példaértékű, megőrzésre és továbbadásra érdemes üzenetet ahhoz, hogy relevanciát nyerjen tárgyként.<sup>11</sup> Garaczi prózájában a szöveg ezen tulajdonsága több szinten is felbomlik: megfigyelhető magának az alapszerkezetnek a kiüresedése (a narra-

11 Szorosan kapcsolódik ide, hogy a parabolát a prózai formák elő-műfajaként tartja számon az irodalomtudomány. Vö.: „A példázat tanító célzatú, erkölcsi igazságot tartalmazó rövid epikus történet. Témáját a mindennapi életből meríti, hősei általában köznapi emberek [...]. A példázatban a történésen s az ebből következő erkölcsi tanulságon van a hangsúly, ezért a példázat fordulatos, cselekményes; a leírás és az alakok jellemzése a legszűkebbre korlátozódik. [...] A példázat irodalmi párja elősegítette a tömör, kerek, zárt szerkezetet kívánó elbeszélés kialakulását.” (*Magyar Néprajzi Lexikon*)

tív szerkezeti váz megmarad, de nem töltődik fel lényegi üzenettel); a szövegek szerkezete utal a nagyepikai formára, de eközben tudatosítja azt is, hogy az nem jöhet létre; erőteljes a palimpszeszt jelleg, amire maguk a művek is reagálnak (metafikciós részekkel hívják fel rá a figyelmet). A történetvezetésben a fragmentum- és montázsszerűség az uralkodó; jellemző a panelek, klisék, rögzült sémák használata, rengeteg önreflexív rész lelhető fel erre vonatkozóan is. A történeteket legtöbbször nem valamilyen belső narratív logika vezérli (vagy csak kevésbé), ehelyett a vezérlő-továbbvivő szerepet a nyelv veszi át (ebben a nyelvjátékok és asszociációk játsszák a fő szerepet). Az elbeszélés által létrehozott szubjektumok, történéthősök szintjén is megfigyelhető ez a lebomlás: elbizonytalanodás, identitásnélküliség vagy -keresés jellemzi őket, nehezen meghatározhatók. Az alábbiakban Garaczi prózájának ezeket a jellegzetességeit – mint a tenni tudás válságával párhuzamos érvénytelenítő eljárásokat – szeretném sorra venni.

### 3.1. Formák kiüresítése – kiüresedettsége utaló formák használata

Garaczi prózai szövegeiben mozgósítja az összes olyan narratív sémát, ami a kanonikus tudás megőrzését valamint átadását hivatott szolgálni: a mítoszt, a mesét, a legendát. Az ezekre jellemző műfaji jegyek, kifejezések felvonultatásával utal rájuk, illetve sok esetben már a címmel is. Szövegei megőrzik az említett sémák narratív szerkezeti vázát, ám a mítoszokra, mesékre, legendákra jellemző gondolati maggal (mint amilyen a mesék esetében a tanulság, a mítoszoknál az allegorikus világmagyarázat, a legendáknál a nagyformátumú, világot befolyásoló tett, ami példázatként működhet) való kitöltés elmarad. Következzen néhány példa – a teljesség igénye nélkül – ezek érzékeltetésére.

A *mese* műfajára utaló formulákkal él például a „Csigacsók”, a „Larion és Laura”, az „Egy londíner” és a „Szmrtty vagy amit akartok” című rövidtörténeteiben. Már a szövegek felütése mesekezdetet jelez: „Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy szerelmespár.” (Larion és Laura), „Kedves gyerekek, hol volt, hol nem volt, volt egyszer a halál. Fogta magát és elindult világot látni.” (Szmrtty vagy amit akartok). De ilyen utaló eszköz a népmesei hős alakjának felrajzolása is: „Egyszer egy délután Dormánt, a favágót, aki értett a madarak, a fák és a szén nyelvén, utolérte a tavaszi zápor.” (Csigacsók), vagy a népmesei próbatételek felsorolása az „Egy londíner” című szövegben (csak itt éppen nem a túlélés, hanem a halál elérése a tét). Népmesei kontextust teremt a „jó tett helyébe jót várj” – mondás tételes kiforgatása a történet szintjén is a „Tégy jót és tűnj el!” című rövidtörténetben.

A mítoszokra utaló szerkezeti elemek és kifejezések találhatóak a „Menjtek el Ufarszinhoz”, „Az átkozott” (amely tulajdonképpen egy jelenkori megváltó-születéstörténet) című szövegekben; a „Philemon és Baukis” Ovidius *Metamorphosis*át idézve antik görög mitikus alakokat is a történet terébe vonz; a mítoszok nyelvezetét idézi a „Hakuin és Ayana” című szöveg teljes második fele. A „Mamamuki-rejtély” egésze ilyen elemekből épül fel: Mamamuki isteni attribútumokkal rendelkezik (legvénebb, bölcs, kaporszakállú, elé járulnak az emberek tanácsért). Megszólalásai kinyilatkoztatásszerűek, a Biblia nyelvezetét idézik („Bizony mondom néktek, három albán kagylókonzerv hever az öbölnek mélyén.” vagy: „Hamarosan meggyullad a levegő, a tenger szomjan hal, és föltekerednek az egek.”), a tanácsára beszerzett állat neve beszélő név: Bozsena (azaz istenhez tartozó). Ebben a történetben is tetten érhető a mítoszstruktúra felépítésével párhuzamos, ám ellentétes folyamat, a szerkezet érvénytelenítése: a halászok elé kítűzött küldetés a szocializmus jellegzetes termékének, néhány albán kagylókonzervnek a felkutatása, a mitikus hangzású „fehér ösvény” jelentése drogbeszerző-hely (ezt egyértelműsíti a polgármester „híres drug-edict” jelzője is), a Mamamukival egy szinten lévő másik híres bölcsként Németh Gábor író említődik fel, és így tovább.

Ezen kívül rövidtörténetei között találhatóak *legendára* (Tranzit Mundi), *imára* (Katharmoi, azaz Tisztulást kérő ima) és a jelenkor populáris narratíváira utaló művek is, mint például a „Fogak”, ami a *science-fiction* vagy a „Connie és Blyde”, ami az *akciófilmek* fordulataival építkezik. Jellemző a kulturálisan rögzült miniatűr narratívák szerepeltetése is, mint amilyenek a *szólások* (a már említett „Tégy jót és tűnj el!” a „jött helyébe jót várj” népmesei mondást hívja elő), *közmondások* (például a „Vérfarkas” című rövidtörténet végén), *mondókák* (az „Azóta zuhan” című novellában utalást találunk a klasszikus „Ez elment vadászni” gyermekmondókára), *viccek*, *anekdoták*.

Ezek a kisprózai formákban általánosan alkalmazott sémák Garaczinál mozgásba hozzák az olvasó elvárásai horizontját, de az előzetesen kialakult elvárásokat nem teljesítik be: a forma kifordításával a már említett tanulság, nagy tett, csattanó, fordulat érvénytelenedik vagy ellehetetlenül, a történetek feloldása elmarad. Emellett a szövegek tele vannak szöve a jelentéstételezés olvasói kényszerét gúnyoló, az értelemadás kulturális rögzültségére és az ebből való kilépés lehetetlenségére utaló elemekkel, mint amilyenek a közhelyek, az irodalmi klisék, és a rögzült nyelvi panelek.<sup>12</sup>

12 Ez a felmutató majd érvénytelenítő gesztus az önéletrajzi művekben is megfigyelhető, ráadásul maga az önéletrajziság tovább árnyalja: „...a Mintha élnél és a Pompásan buszozunk! fölkinálják az önéletrajzi olvasás lehetőségét, de egyúttal vissza is vonják azt...” (Bónus 2002, 114)

## 3.2. A történet

### 3.2.1. Körköröség, végtelenítettség, nyitottság

Garaczi rövidprózai művei úgy állnak össze történetté, hogy közben magukon hordoznak számtalan olyan jegyet, ami folyamatosan felhívja a figyelmet arra, hogy nagyepikai forma nem jöhetne létre belőlük. A formák kiüresítése, a nonszensz folyamatos működtetése, a bricolage-technikával (ami jelentékeny szerepet játszik a nyelvi humor létrejöttében) szerkesztett történetek, a deszemiotizációval való játék mind-mind elzárja a nagy forma elől az utat; sokszor nincs egyértelműen körvonalazható történet, a nyelvjátékok által teremtett univerzum csupán fiktív referenciákkal rendelkezik; ezáltal sokszor csak allegorikus jelentésadás lehetséges (ami a kisprózai forma jellegzetesége). Ezekre a nagy formát érvénytelenítő eljárásokra szeretnék most kitérni.

Garaczi történeteire jellemző a fragmentumosság, a montázs- vagy bricolage-szerű szerkesztés: egészen apró narratív egységekből állnak össze, és ezen egységek egymáshoz való kapcsolódása sem mindig egyértelmű. A nyelvnek döntő szerep jut az egységek összefűzésében és a történet irányításában is: gyakran nem valamilyen belső logika szerint folytatódnak tovább a történet-szálak, hanem a szavaktól függően, azaz a szójátékok, asszociációk mentén<sup>13</sup> (remek példa erre az „Intés az oszlókhöz” című rövidtörténet). Gyakori, hogy rögtön egy eseménysor közepébe csöppenünk<sup>14</sup>, elmarad a bevezetés a történet terébe és végül a lezárás is. De a szövegek még ezen a több szinten jelentkező töredékességükben is mindig utalnak valamilyen narratív struktúrára (Károlyi 1993, 371), a narratív szál nem iktatódik ki teljesen, vagy ahogy Bónus Tibor fogalmaz: „A narratívák elemzése mindenkor kénytelen feltételezni a plot-szerkezetnek egy autonóm szintjét, mely az aktuális nyelvi manifesztációk előtt helyezkedik el” (Bónus 2002, 70-71). Tehát van narratív struktúra, sőt olykor a nagyepikai formákhoz hasonló jegyeket is felfedezhetünk, például *Plasztik* kötet második felét kitevő *Plasztik-ciklusban*: összefüggő történet-sorként értelmezve a szövegeket, elmondható róla, hogy önmagába visszatérő, önmagához visszacsatoló szöveg, tele tagoló, ritmizáló ismétlésekkel, emellett gyakori a szereplők szövegről szövegre való újraszerepeltetése is (vö. Keresztury 1987, 81). Ám a struktúraépítő majd párhuzamosan azt lebontó

13 Ez egyben fricska a nyelvi megelőzöttség elméletének is.

14 Vö.: „Eleve közepeket ír, műközpet, a dolgok eleje és vége nem igazán érdekli őt.” (Fráter 1990, 11)



eljárás itt is megfigyelhető: a történetek csak utalnak egymásra, egyértelműen nem fonódnak egybe, inkább egy olyan hálót képeznek, melyben a szálak néhol keresztezik egymást, néhol párhuzamosan futnak, néhol egymástól teljesen függetlenek.

A szövegekben gyakori a már említett klisék, panelek alkalmazása, rengeteg esetben a reklámokkal, ponyvairodalommal, és a tömegkultúra egyéb elemeivel összefüggésben. Ezek többszörös előfordulása, variálása a fragmentumokon belül tovább árnyalja a montázsszerű szerkesztést. Emellett a tömegkultúra beemeléseinek gesztusa a posztmodernre vonatkozó azon állítást is ironizálja, mely szerint a posztmodern művészet egybeolvasztja a magas- és tömegkultúrát, Garaczinál ugyanis ez az összeolvadás csak látszólagos: hiába szerepel rengeteg ilyen elem, a szövegek ettől függetlenül nehezen értelmezhetőek; a panelek, sablonok igen, de a „valódi” értelem nem érhető el mindenkinek számára.

A művek között számtalan önmagát végtelenül tükröző történetet találunk, mint amilyen például „A kígyó a másik kígyó farkába harap”, „Az út vége” vagy „A történet vége”. Az idősíkok egybecsúsztatása és a folytonos önismétlés révén végtelenített, folyamatosan újakezdődő történetekből nincs kiút, és bár ezek a szövegek fontos allegorikus funkcióval rendelkeznek (Bónus 2002, 64), a nagyepikai forma ellehetetlenülését jelzik: nyitott, végtelen felé mutató, lezáratlan szerkezetükkel elzárják az utat előle.

Az önéletrajzi írásokkal kapcsolatban felmerülhet a kérdés, hogy vajon a múlt, a már megtörtént, lezárult események is ábrázolhatók-e a fentiekben jellemzett módon, montázsként. A lemúr-könyvek igenlő választ adnak erre. Az élettörténet, attól, hogy „már megtörténtnek” tételezett, narratív szempontból mégsem tekinthető szilárd elbeszélésnek: az emlékezés mint képzeleti aktus szükségszerűen módosítja, emellett a szubjektum, mint az emlékezés aktusának kiindulópontja, a történet múltjában és a történet jelenében is egyaránt identitáskereső és bizonytalan,<sup>15</sup> ezáltal szintén módosító szereppel bír.

### 3.2.2. Mit mond magáról a történet? – önreflexív / metafikciós részek

A nagyepikai forma válságát maguk a szövegek is tematizálják: Garaczi művein belül rengeteg metafikatív részt találunk. Ezek az önértelmező részek a legkevésbé sem rejtetten bújnak meg a művek szövetében: expliciten kifejtve

15 Vö.: A szubjektumot tárgyazó alfejezet.

reflektálnak az írástevékenységre, vagy már-már közhelyes irodalmi toposzokat játékba hozva egyértelmű allegóriaként értelmezhetőek az írásra vonatkozóan, így elkerülhetetlenné teszik, hogy az olvasó figyelme rájuk irányuljon. Bónus Tibor megfogalmazásával:

„a jelentésadás allegorikus, vagyis nyíltan önkényes természetét épp a szövegek egyes passzusainak – sokszor egészen váratlanul adódó öntükörszerű funkciói biztosítják, miáltal e szövegek figuratív struktúrájukba beírottan saját olvasásukat értelmezik részlegesnek és lezárhatatlannak. (Bónus 2002, 64)

Ezek a részek több szempontból is befolyásolják az olvasást: mint intenzív önreflexiók megakasztják azt, és az amúgy is csak nyomokban érzékelhető narratív szálak menetét; felhívják a figyelmet a szövegek megalkotottságára, sőt némelyik még használati utasítást is nyújt az olvasónak a művek olvasásához, ahogy például a *Plasztik* egyetlen cím nélküli szövege. Ezt a művet a formája is kiemeli a többi közül: idézőjelek között szereplő monológ dőlt betűvel szedve. Egyetlen szólamból áll: feltehetően a rendező instrukcióit olvashatjuk, amint azokat a színésznővel közli éppen.

„Még egyszer: kegyed csak koncentráljon a nagy elődökre: Marilyn Monroe és Jávor Pál az ágyban. Olyan ez, mint a jógaülés. Egyáltalán: ne figyeljen se a szagra, ami a közönségből, se a szövegre, ami kegyedből árad. Mintha mindez nem is kegyeddel történe: *legyen eszköztelen, száraz, ne értelmezzen.*

A kiemelt mondatrész jelenti a kapcsot, ami alapján az allegória megteremtődik: úgy viszonyuljon az olvasó a művekhez, mint a színésznő a saját elmondandó szövegéhez, azaz adja fel az értelmezésre irányuló igényét.

Rengeteg utalást találunk a művekben arra is, hogy konkrétan a nagyepika formák szándékos elkerülése a cél; ilyen szöveg például a *Plasztik-ciklus* „piros ász, Tavasz” című írása. Mint ahogy a ciklus többi darabja is, ez a szöveg is sajátosan összekapcsolja a kártyalapot az adott művel, gyakorlatilag egyenlőségjelet tesz a szöveg és a pakli a címben megnevezett darabja között. Jelezzve van, ha az imaginárius pakli darabjai valahogyan meg vannak jelölve, sérülve, a hátlapjukról is felismerhetők, ahogy ennél a szövegnél is: „(TELJESEN TÖNKRETETT KÁRTYALAP. FELÜLETÉT VALAMILYEN BARNÁ FOLYADÉKKAL KENTÉK BE, ALIG-ALIG LÁTSZIK A MINTÁZAT. – MEGKAPARJA, KÖRME ALÁ IJESZTŐ

FEKETE KOSZCSÍK RAKÓDIK.)<sup>16</sup>”. Az alig-alig látszó mintázat a mű esetében a hézagokkal teli, hiányos, töredékes szöveget jelenti. Olyan sok a hiány, hogy nem áll össze egybefüggő szöveg, azonban annyi mégis egyértelműen megállapítható, hogy a mű az írás tevékenységét tematizálja:

[...] a gondolat a szavak közegellenállásában mint kígyó<sup>17</sup> a sűrű iszapban. [...] A mondatok vékony fénypásmák a vaksötétben. [...] de nekem akkor sem lesz történetem<sup>18</sup> [...] hogy a valóság pötytösnek bizonyul. Vagy még inkább rácsszerkezetűnek. Mindenesetre kevés hajlandóságot mutat arra, hogy regényé álljon... .

Aztán, az eddig felsorolt a történetalkotást illető ellenérvekkel szemben mégis átcúsúszik a szöveg valami történetyszerűségbe: „...a pötytös valóság utolsó pötytye Baden-Badenben, 1987. március 30-án... suttogó szavak után a kígyótestű Leila fülig pirult.”

Doboss Gyula a *Plasztik* című kötetéről szóló kritikájában (Doboss 1987, 155-157) hívja fel rá a figyelmet, hogy a szövegek egyik erőssége a palimpszeszt jelleg; megint csak elmondható, hogy a szövegek maguk is reagálnak erre. Ezt jelzi a már említett hagyományos narratív sémák kiforgató újraírása, a rengeteg szándékoltan rontott idézet, szólás, mondás, szlogen, felirat stb. beemelése a szövegekbe. Ezekre legtöbbször tipográfiaileg is ráirányítja a figyelmet: kurziváltak vagy csupa nagybetűvel vannak szedve. Erre az újraíró jellegre való figyelemfelkeltésként is értelmezhető a következő részlet a *Plasztikból*:

[...] beszélgetéseink pontosabban beszédünk célja nem a valamit állítás, formája nem a kitéremkedés, hanem az elhallgatás, rejtőzködés, formája a beelőgatás; mondatainknak az expresszív indiciumok hiánya ad modalitást. (Garaczi 1985, 73)

- 16 A pakli sérülésére vonatkozó utolsó mondat értelmezhető az olvasóra leselkedő veszélyként is: hiába kaparja meg, azaz próbálja megtisztítani, értelmezni a szöveget, a kosz csak átragad rá, az értelem nem táruul fel.
- 17 A kígyó visszatérő írás-allegória Garaczi műveiben (vö.: Tartsd a szemed a kígyón!-kötet, „A kígyó a másik kígyó farkába harap” c. szöveg, „[...] a gondolat a szavak közegellenállásában, mint sikló a sűrű iszapban” – részlet a *Plasztik* kötet „piros ász, Tavasz” című szövegéből, stb.)
- 18 Ennél a mondatnál érzékelhető a legerőteljesebben a bevallott ellenállás a nagyepikai formákkal szemben, az ezután következő részek okokat sorolnak fel, melyekkel megerősítik ezen ellenállás indokoltságát vö.: a valóságra vonatkozó részek.

Számtalan példát találunk még, amely értelmezhető az írásra vonatkozó allegóriaként: ilyen például a *metaXa* kötetben megjelenő maddox-módszer<sup>19</sup>, a Plasztik-ciklusban a kártyalapok és a szövegek összekapcsolása és Milbacher Róbert szerint ide tartozik a *Mintha élnélben* megjelenő Ízisz-motívum is (vö. Milbacher 1996, 88-94).

A *Plasztikban* a lapok keverhetősége utalhat arra, hogy a ciklus darabjai ugyanígy felcserélhetőek. A lapokban rejlő lehetséges játékok menete tükrözi a szövegek felcserélésével alakuló, bennük rejlő lehetséges történetmenetet:<sup>20</sup> „[...] a kártyalapok nevére írt szövegek [...] tartalmazzák egy lehetséges eseménytörténet kontúrjait, ahogyan – virtuálisan – a kártyalapok is az általuk játszható játék lefolyását.” (Domokos 1986, 760-762). A kártyajáték ezek alapján az olvasás, a kártyavetés pedig az írás allegóriájaként lép elő. Egyenlőségtevés ide vagy oda, a szöveg azonban leírt formában rögzített marad, a felcserélhetőség lehetősége elzáródik előle, így hatalmas veszteség éri: számtalan lehetséges értelmezéssel lesz szegényebb. Ahogy a kártyánál a hátlap sérülése vagy szándékolt megjelölése rögzít és elveszi a benne rejlő számtalan lehetőség illúzióját, úgy a szövegnél ez fordítva működik:



Ott még hús-vér álom, itt már riadtan zizegő papír, oldalszám, keretes szerkezet, betűtípus, vízjel. Minden reményem tehát néhány sajtóhiba, a papír nem várt, de boldogító egyenetlensége, apró, de jól felismerhető faszilánkok, mint eleven, égő szájak. (Garaczi 1985, 42)

19 „[...] a zenészeket megfosztják hangszerüktől, elkülönítik tőlük, hónapokig csak mozgásokat gyakorolnak, ujjukat, karjukat, testüket tornáztatják, feszítik, hajlítgatják, a maddox-módszer gyakorlásával a zenészek egy idő után hallani kezdik a hangokat” (9. o.). A regény vége felé ezt írja: „ugyanezt a módszert, a maddox-módszert ki lehet terjeszteni minden hétköznapi és nem hétköznapi tevékenységre”. Maga a szöveg, a visszaemlékezés is „maddox-módszer”; Karcsi, az örült, mond ítéletet: „tudom, ki vagy, mondja karcsi, [...] zsold, így hívnak, ugye, játszod az agyad, a haverod megfulladt, nem segítettél neki, kiúsztal, hazamentél, és most élővé akarod beszélni, élővé akarod élni, a bőrébe bújusz, hogy elnémítsd a büntudat démonait, pitiáner csaló, fonák perverz, hiába bujkálsz, egy senki vagy” (146. o.). A módszerrel tehát feloldható történet világán belül a valóság és képzelet közötti ellentét: minden egyszerre van is és nincs is, emellett az írás allegóriájaként a nyelv performatív, tételező funkciójára is felhívja a figyelmet; az írás fikcióhoz fűződő kapcsolatát: azzal, hogy leírunk valamit, egyszerre létezővé is tesszük, de a tárgyi valóság szempontjából az ábrázolt dolgok nem létezők maradnak.

20 Ide kapcsolható a névvel mint anagrammával való játék is.

A szöveghomlok bármilyen formája bővíti a szöveg mátrixát, és lehetséges, ám nem szándékolt – de annál jobb, gazdagabb, mert váratlan – jelentésmódosulásokot okozhat.<sup>21</sup>

A nagyepikai forma válságát tematizáló szövegek közül kiemelendő „A történet vége” című rövidtörténet, ugyanis ez a mű expliciten kifejtve is bemutatja ezt a krízist saját szövegén. Maga az epikus mag csupán néhány bekezdést tesz ki, ám ugyanez a történet saját magából kiindulva és egyre bővülő információkkal, háromszor újraindul. Az egész elbeszélés parodisztikus játék a nyelvi megelőzőség elméletével is: az idősíkok egybecsúsznak, a történet második újraindulásakor a főhős azt olvassa fel, ami vele a történet idejében épp akkor megtörténik; a főhős „Hol van ez megírva” kérdése is erre irányítja az olvasói figyelmet. Majd a történet harmadik újraindulásánál, a történet szereplője újra előhúzza egy papírt, és elkezd felolvasni a szerző ezen írás megalkotásával kapcsolatos gondolatait. Ezzel nemcsak az idősíkokat, de a történet fikatív világát és megalkotásának realitását, valamint a narrátor és szerző az irodalmi konvenció szerint máskor élesen elkülönülő szerepkörét is összecszúsztatja. Sőt, behoz még egy harmadik alakot is: a saját történet megalkotását bontogató elmélkedés átcsúszik regiszterparódiába: irodalomelméleti fejtegetés imitációját adja. Kifejti a történet mint olyan létrejövésének lehetetlenségével kapcsolatos elméleti téziseit, a legkisebb elemig visszabontva azt: onnantól kezdve, hogy szóval kezdődik, és nem tettel, az igazságkritériumnak nem felelhet meg, érvényét veszti.

Mert ha egy történet egy szóval kezdődik és nem egy tettel, akkor máris lehetünk róla, hogy igaz történetnek tekintjük. Az irodalom történetei: történetiek, vagyis regresszívek és vegetatívák; nem mintha ennek a vállalkozásnak [bök rá saját szövegére] más lenne az ambíciója, mint hogy lukat fúrjon a semmibe, és végül az alkotó ne így kiáltson fel: meghalt a történet, éljen a történet!

21 Ács József a *Nincs alvás!* című kötettel kapcsolatos megállapítása a *Plasztik* című kötetre is maradéktalanul igaz: „Garaczi nem egyszerűen a hagyományos elbeszélői módszereket akarja feloldani például a *Nincs alvás!* novelláiban, hanem a fogalmi nyelvet magát. Miért? Mert a világ emberi fogalmainkkal egyszer s mindenkorra rögzített összefüggései elfedik az alattuk-mögöttük meghúzódó kimondhatatlan primér valóságot és szükségtelennek mutatják a további kutakodást: álvilágot teremtenek. A novellákban Garaczi igyekszik visszahátrálni a fogalomalkotás előtti világba, ahol kiderül, hogy az általunk kialakított fogalmak ha nem is tetszőlegesen, de a sok lehetséges változatnak csupán egyikét valósítják meg.” (Ács 1996, 64)

Ez utóbbi átírt szállóige a posztmodern kor ars poeticájaként is relevanciát nyerhet: a modern korig meghatározó epikai hagyománynak leáldozott, de az írás nem érhet véget – a régi helyét teljesen új elbeszélői eljárások veszik át.

„A felbukkanó papírcetlik megakasztják e fordított passió menetét és egyben folytatják is egy reverzibilis időszemlélet jegyében. A TÖRTÉNET VÉGE története az első történettel véget is ér, idáig már soha többé nem jutunk el. A történet mintegy kihátrál a szövegből, a folyamat extaktikus, értelmezhetetlen.

A történetnek vége, ám a szöveg mégis folytatódik még oldalakon keresztül: elkezdi felfejteni „A történet vége” történetét, szereplőről szereplőre, motívumról motívumra. Ám végül ezt a folyamatot sem fejezi be teljesen: „De hát az ég szerelmére, mi az úristent mondhatnánk róla, amit nem tud mindenki.” A történetek tehát elvesztették információhordozó tulajdonságukat, már minden történetet ismerünk, minden el van mesélve, nincs mit mondani. A tudás birtoklása és az új tudás megszerzésének lehetetlensége kapcsolatba hozható az eddig felsorolt érvénytelenítő eljárásokkal is. Ahogy Farkas Zsolt fogalmaz a *Nincs alvás!* szövegeiről:

„Ha Garaczinál csupán megemlíődik Macbeth, Monty Manna, vagy egy lámpaoszlopra felakasztott bőrkabátos, akkor ez nem feltétlenül csak azt jelentheti, hogy egymás hegyére-hátára hordja össze a dolgokat, amelyek ekképpen nem jelentenek semmit, hanem azt is jelentheti, hogy csak nem meséli el újra a történetet, de esetleg mélységesen tudja, hogy miről van szó.” (Farkas 1993, 52-60) Íróként „csak egyet tehetünk, megszólalunk: minden történet véget ér egyszer; az utolsó szó jogán; és abban a pillanatban érvénytelenné válik.

A megszólalás kényszere tehát még jelen van, a szó, a nyelv azonban már nem képes az érvényes értelem hordozójaként működni. Háromszor kezdődött „A történet vége”, háromszor is fejeződik be: először amikor „A történet vége” története, azaz az epikus mag a végére ér, később az elméleti fejtegetést lezáró „Nem kell.”-el, ami ezután következik már csak zárójeles, tehát még annyira sem lényeges, mint a megelőző részek. A már említett „fordított passió” itt teljeseedik be: „Az élet egy alakja elmúlik, az ember uralmának vége szakad.” Az író már nem képes betölteni az irodalmi teremtő, a romantika óta ráhagyományozódott szerepkörét, csak lebontást, fordított teremtést tud elvégezni: „Az első napon éket ver a földbe az átlátszó Angyal. [...] A hetediken átveszi az

uralmat a Három Lator.” Végül egy negyedik formában, fikció és realitás össze-  
csúsztatásán alapulva is véget ér az elbeszélés, relativizálva az eddig a szöveg-  
ről megfogalmazható állításokat: „Összegyűrom, ledobom a földre, döccen  
egyet, és kinyílik, mint egy kéz.”

A tudás birtoklása és átadhatatlanságának lehetetlensége és értelmetlensége  
tetten érhető a Garaczinál gyakori és már említett felvillantó, rámutató gesz-  
tusban is. A történet érvényét veszti, mert már el van mesélve, ebből adódóan  
a szöveg sem lehet érvényes: a rámutatás kizárólagosságával, a kifejtés-megfej-  
tés elmaradásával nem olvasott szöveggé válik (Szilasi 1994, 238-241). Szilasi  
részletes felsorolást ad és számtalan példát hoz az ezt jelző szövegfajtákra:  
„Titokzatos felirat, nyelvi lelemény, életre kelt név, idézet, közös szöveg [...] e  
szövegfajtákat Garaczi szövege elsősorban mint nem olvasottakat állítja  
elénk.” Az irodalom allegóriáiként értelmezett szövegek ezek.

Ezek a szövegek nincsenek olvasva. A nem-olvasás oka sokféle lehet:  
olvasó számára elérhetetlen helyen találhatók, ismeretlen nyelvűek, elfe-  
lejtett hagyományokra hivatkoznak, elvesznek a szövegáradatban, nem  
figyelnek rájuk, értelmetlenek, megszokottak, torzítottak, olvashatat-  
lanok, sérültek, láthatatlanok, érzékcsalódás eredményei, nem léteznek.  
A narrátor rájuk irányuló figyelme sem fejt meg, csak rájuk mutat és  
úgy hagyja őket. Az irodalom Garaczi szövegében nem-olvasott szöveg.

Majd Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* című művén keresztül meghatá-  
rozza, kifejti mit ért nem-olvasott szövegen:

A látszólagos, de valójában nem-olvasás általa hozott példái (olvasógép,  
emlékezetből való hozzárendelés, újramondás<sup>22</sup>, szélhámoskodás, stb.)  
pontosan modellezik a Garaczi-szövegben fellelhető nem-olvasás ese-  
teit.

Ezek a gondolatok is alátámasztják az eddigieket: egyrészt az értelemtételezés  
más, új módjára van szükség (látszólag olvasni nem elég, új olvasói hozzáál-  
lás szükségeltetik), másrészt paradox módon azt is jelzi, hogy az értelem nem  
hozzáférhető, csak rámutatni lehet, megfejteni nem.

22 Ilyen olvasást hív elő például a rengeteg önisméltés a Garaczi-szövegekben.

### 3. 3. Történetek által létrehozott szubjektum – nincsenek többé nagy hősök

A „nagy elbeszélés” és a nagyepikai forma ellehetetlenülésével együtt jár a szubjektum lebontódása is, illetve ezek egymást feltételező folyamatok.

” Nagy neveket, hősöket egyre nehezebb »azonosítani« a jelenkori történelemben. [...] Mindenki önmagára van utalva. S mindenki tudja, hogy ez az *önmaga* kevés. [...] Az *önmaga* kevés, de nem elszigetelt, ma minden korábbinál összetettebb és változékonyabb viszonyok szövevényében találhatók. Bármilyen jelentéktelen legyen is, fiatal vagy öreg, férfi vagy nő, gazdag vagy szegény, egyaránt a kommunikációs áramkör »rezgési pontjain« helyezkedik el. (Lyotard 1993, 38)

A szubjektum nyelv általi meghatározottságával való játék Garaczi prózájának egyik legerőteljesebb vonása: „[...] a szubjektum [...] mindig is a nyelvre mint másikra utalt figura marad, melynek identitása az őt megelőző/létrehozó nyelvnek a függvénye.” (Bónus 2002, 177).

A nyelv általi befolyásoltság első szinten a szubjektum, mint beszélő azonosításakor nyilvánul meg:

” Az egyes szám első személyű elbeszélői szövegekbe más grammatikai pozícióból mondott szövegek ékelődnek, amelyekről nem mindig lehet eldönteni, vajon az elbeszélő későbbi, visszatekintő reflexióit, vagy az eseményekben szereplő személyek megszólalásait, esetleg az elbeszélő jelen idejű gondolatait rögzítik. (Simon 1991, 111)

Ezek a narratív vágások ráadásul nagyon gyorsan következnek egymásra: „Ez a szilánkos vágású narráció a videoklippek technikájára emlékeztet: a dal, a szöveg ugyanaz, de az arc, a száj, amely kiejti, pillanatról pillanatra más.” (Bodor 1998, 1749). Ez a „ki beszél?” kérdés merül fel például „A történet vége” című szövegben, de ez a bizonytalanság egyik legmeghatározóbb vonása a leműregényeknek is. Utóbbiban a személyiség megképződését tovább gyengíti, hogy az elbeszélő folyamatosan idézi mások hangját, gyakran saját hangként. (Bónus 2002, 131)

A saját név bizonytalansága, birtokolhatatlansága is központi szerepet kap ebben a lebontó-folyamatban:



[...] a nyelvjátékok bizonyos tekintetben a kapcsolatoknak azt a minimumát jelentik, amely a társadalom fennállásához szükséges: a gyerek már a születése előtt – már csak a neki adott név révén is – annak a történetnek a tárgya, amelyet azok a személyek mondanak el, akikkel később új kapcsolatokat kell létesítenie. (Lyotard 1993, 37-38)

Tehát névre van szükségünk ahhoz, hogy saját élettörténetünk tárgyai lehessünk. Garaczi életrajzi-regényiben a saját név anagrammaként (pl. Glóriás Lazac, Garaczi 1995, 65), azaz újraírható, újrendezhető, végtelen számú lehetőséget magában rejtő, ám egy valódi, hierarchiában a többi felett álló variációt felmutatni nem tudó alakzatként, (az apa aláírásához képest) silány utánzatként szerepel. Vagy pedig egyes szám harmadik személyben hangzik el, valaki más megszólalásának idézeteként („Abban az évben Lacika nem kapott ajándékot [...]”, Garaczi 1995, 77), de sohasem a főhős szólamában saját magára vonatkoztatva. A névhez való ilyen viszonyulás teszi lehetővé többek között, hogy az élettörténetre való visszatekintés is mindennemű linearitás nélkül, montázsszerűen jelenjen meg, hiszen ha nincs szilárd, névvel rendelkező szubjektum, a saját élettörténetben betöltött szerep, és ennek elmesélésére való jogosultság elbizonytalanodik.<sup>23</sup>

A *Mintha élnélben* a név kiürült formaként tárul elénk, nem tölti be szubjektum-biztosító szerepét: „A név elkülöníti az egyedet a bolyból, de semmit nem árul el róla.” (Garaczi 1995, 36), csak társadalmi helykijelölő funkcióval bír: „Elszíneződött lila semelyszalag, rajta egy név vegytintával. Hogy ez az ő az én. [...] Ugyanez a név egy márványlap közepén.” (Garaczi 1995, 18-19). Jelzi a belépést az életbe és a kilépést az életből, valamint hogy az adott személy éppen hol tart, milyen társadalmi intézmény tagja (vö. névsorolvasásokra való utalások). A többi kötetben is hasonlóan üres vagy más által meghatározott formaként szerepel: a *Plasztikban* az egyik szereplő a Példány nevet kapja, az „Azóta zuhan” című szövegben feltűnik „a férfi akit ugyanúgy hívtak”, a „Gyarmati nőben” ezt olvashatjuk: „Voltam, a világot név szerint ismertem, de nekem magamnak nem volt nevem.” és így tovább.

A név és az azonosság a *metaXa* című regénynek is központi kérdése. A műben egyetlen nagybetűs szó sem található, a négy fejezetcímet kivéve, azok viszont csupa nagybetűvel íródtak: ÉN, TE, Ő, X. Ez egyrészt a

23 Vö.: „Az események élettörténeté rendezése olyan perspektívát föltételez, amely helyettesíthetetlen, amennyiben saját életem történetét föltehetően csak én tudom a tapasztaló szemszövegből előadni, az önéletrajz tehát abban különbözik a referenciális paktum más megvalósulásaitól, hogy azt meséli el, amit csak ő tud nekünk elmesélni.” (Bónus 2002, 99)

tulajdonnevek köznevesítését vonja maga után, másrészt a személyes név-mások ilyen kiemelése is az sugallja, hogy önmagában nem ragadható meg a név mögött létező ember, csupán más létezőkhöz viszonyítva. Az *x* pedig a név a név nélkülség, az ismeretlenség képzetét hívja elő, ami szintén a névhez szervesen kapcsolódó egyén felmorzsolódására utal. A néhol Zsoltként azonosítható főhős személyisége összetett, bonyolult, és a családi háttér utalásszerűen megismerve (anyánélkülség, baleset, ami miatt a testvére testébe platina-részeket műtöttek), valamint a Dunába ugrás tényét is figyelembe véve biztosra vehető, hogy sérült. Ő mondja ki, hogy a név félrevezető, csupán látszat, „a név törött játék” (Garaczi 2006, 13), és épp ezért sokszor idegen neveken mutatkozik be. A név jelentésnélkülségére való konkrét utalás más formákban is fellelhető a szövegben: a kávéházban „most két kínai ül ugyanott [...] forgatásról jönnek, két kínai szerzetest játszottak, akik arról híresek, hogy nem hisznek az énbén” (Garaczi 2006, 44, majd ennek variációja: Garaczi 2006, 143), majd később, már az intézetben, Félix elmesél egy anekdotát a kínai szerzetesekről, akik nem hittek a nevükben. A név eszerint a párhuzam szerint azonos az énnel, de egyik sem hiteles, valódi; egyik sem számít biztos pontnak az önmeghatározásban és senki sem lehet azonos önmagával.

Ez az identitáskeresés gyakran valamilyen állattal kapcsolja össze a szubjektumot. A *Nincs alvás* szövegeiben „a narrátor emberi, állati és gépszerű (mechanikus) attribútumokkal egyaránt rendelkezik. (többek között például a „Fogak” és a „Nem kelek fel” című szövegekben), de a *Plasztikban* is számtalan példát találunk hibrid lények megjelenésére (mint amilyen például a cseresznyehal-madonna megnevezés). Az állatok Garaczi szövegeiben az önértelmezésben is fontos szerephez jutnak (vö. lemúr, mint önértelmező allegória az önéletrajzi regényekben). A *metaXa* világának is számtalan menekülést kereső, identitászavarral küzdő alakja van, többek között Tomi, fémevő Laci és Karcsi. Tomi anyajuh képében látja igazi önmagát, és mindent megtesz annak érdekében, hogy azzá is válhasson, fizikailag is. Laci, először úgy tűnik, csak kedvtelésből, bolondos hóbortból eszik fémet, legalábbis a vele kapcsolatos mondatok megfogalmazása ezt az érzetet kelti. Később azonban kiderül, hogy halálát egy üszkös fémkábel okozta, amit a combjába varrva találtak, tehát fizikailag is „fémmé akart változni mindenestül, mert a fémnek nem fáj, géppé akart válni mindenestül, mert a gépnek nem fáj”. (Garaczi 2006, 113-114)

## 4. Az időre gyakorolt hatás – megváltozott temporalitás

Lyotard elméletében a narratív tudás negyedik meghatározó eleme az idő: „A narratív forma egy ritmust követ, mely a szabályos időközöket jelző ütemmértéknek és ezen időközök hosszát vagy amplitúdóját módosító hangsúlyoknak a szintézise.” (Lyotard 1993, 52). Ezen időbeliség azonban nem az emlékezést szolgálja, lényege nem a múlt megőrzése:

„A közösség a maga kötelékének anyagát nemcsak az elmondott elbeszélés jelentésében találja meg, hanem az elmondás tevékenységében is. Az elbeszélések hivatkozása a múlthoz tartozónak tűnhet, de igazából mindig gyakorú ezzel a tevékenységgel. (Lyotard 1993, 53)

Tehát a narratív tudás az időben való létezés tapasztalatának átadását is jelenti, az időbeli létezés az elbeszélés feltétele, és fordítva,

„az idő csakis narratív módon férhető hozzá a tapasztalás számára. [...] Az elbeszélés nem jelenti az időt, hanem a cselekményszövés (valósítnúségeinek és váratlanságainak) menetében igénybe veszi, magának az időnek a megtapasztalása, s nem pusztán annak közvetítője. (Hárs 2000, 78-86)

Ez az időtapasztalat jelentékeny átalakuláson megy át Garaczi szövegeiben: az írások időkezelése a legkevésbé sem alkalmas arra, hogy az időben való mindenkori létezés tapasztalatát átadják; legtöbbször a valóságos időérettől teljesen elrugaskodott élményekről, megváltozott temporalitásról adnak számot.

A lemúr-regények önéletrajzi mivoltából ered a retrospektív időszemlélet természetessége. Garaczinál azonban ez úgy valósul meg, hogy a múltban felidézett események összecsúsznak az elbeszélés jelenével, az ugrások nem mindig követhetők egyértelműen, nehéz számot adni az olvasónak arról, hogy éppen milyen korban van az elbeszélő:

„az elbeszélte történetben folyamatosan megképződik egy a múlt idő által megteremtett jelen [...] a dekontextualizáló vágások s az elbeszélés gyors ritmusa és szelektív elvei egyaránt annak érdekében hatnak, hogy a diegézis ezen illúziója újra és újra megtörjön, s hogy a szöveg történetelví integritását biztosító előre- s visszautalások e viszonyítási pontjai ellehetetlenüljenek. (Bónus 2002, 118)

Ezek a gyors és véletlenszerű, asszociációs kapcsolatokon alapuló idősík-váltások azt az érzetet keltik, mintha az idő meg lenne fosztva lényegi tulajdonosságától: nem előre haladó, visszafordíthatatlan, és ezáltal biztos viszonyítási pontokat adó mindennapi élettapasztalat, hanem örvény, középpontjában az egyénnel, aki körül egyszerre kavargó a múlt, a jelen és a jövő. Egyik sem meghatározóbb a másiknál, párhuzamosan, egyszerre jelenvalóak (a múlt és a jövő elbeszélése is jelen időben történik), a nézőpont esetleges és attól függ, hogy a középben álló szubjektum az örvény mely részére tekint épp. Ez az időtapasztalat a *Mintha élnél*ben metaforikusan is megjelenik:

„A következő idők gyalázatos életformája: a tallózás. Sohase tallóztam még, meglepett a tallózás egzisztenciális sűrítettsége. Megemészthetetlen mennyiségű információ zúdult rám, szembe kellett néznem a ténnyel, hogy agyamban heverve nincsenek eszközeim e hírgörgeteg megfékezésére. Nem menekülhetsz. Egydimenziós befogadó alanyná csupaszodtam, akinek minden mindegy, aki legföljebb sovánka hír lehet a végtelen híruniverzumban, de ennek az extatikus tobzódásnak az ősforrásáig sose juthat el. (Garaczi 1995, 57)

A tallózás leírása egyszerre értelmezhető – mint ahogy arra Bónus Tibor is rávilágít<sup>24</sup> – önértelmező metaforaként: az élettények fontosságukat nem időrendi helyük szerint nyerik el, az élettörténet tallózó újraírása is adekvát. Ám a saját élet ily módon való értelmezése sem teszi lehetővé, hogy az egyén közelebb jusson saját maga meghatározásához, így is elvész a hírgörgetegben, egydimenziós befogadó alanyként csak a sorrendet tudja variálni, az elemek értelmezésére nem képes. Ez a metafora az olvasó helyzetével is összekapcsolható: olvasóként szintén tehetetlenek vagyunk a ránk zúduló információáradattal szemben, ha mindennapi időszemlélet felől nézzük az eseményeket, az ősforrásig, a meghatározott időpillanatig nem juthatunk el, mert nincs ilyen. A beszélő nézőpontja nem állandó, nincs egy kitüntetett időpillanat, amiből szemlélve a leírt események elnyerik pontos helyüket és idejüket az élettörténetben, minden most történik, a valódi sorrendről csak találgathatunk.

A „most” nyomasztó időtapasztalata a *metaX*ában is megfogalmazódik. A képzelet-valóság és a dolgok önmaguk ellentétjével való felcserélhetőségének

24 „A jelen idejű elbeszélés azt a benyomást kelti, mintha a narráció aktuusa és az elbeszélte történet ideje között nem lenne számottevő különbség, amit az elbeszélő tallózóként (újságok lapozóként) való inszenírozása is megerősít.” (Bónus 2002, 119)

tapasztalata mellett a főhős önmagából kiforduló énje számára a legelviselhetlenebb az, hogy mindez időben meghatározott módon létezik:

„elviselhetetlennek érzi az állandó jelenben levést, az állandó mostot, a jelen szorítása elviselhetetlen súllyal nehezedik rá, a madarak szárnyán kis tábla, most, [...] minden most van, [...] elnyűhetetlen, örökjelen megamost, [...] ez a mindig-zárvány, most-szkafander úgy csattan rá, mint százezer egérfogó vagy nyaktiló, miközben a világ körötte, épp e túlzó most-kavalkád miatt, annak ellenében, dermesztő közönyt és tompaságot áraszt. (Garaczi 2006, 112)

Minden egyes pillanat a jelenből az elviselés jegyében kell teljen, a múlt történései omlanak rá; nem lehet visszatérni, nem lehet visszaforgatni: „loment a nap, vége az alkonyinak”. Bár valószínűleg ha lehetne, annak sem lenne semmi értelme: „az emberek egyformák, mondja, olyanok, mint a szúnyogok, múlt nincs, a jövő kihalt, a jelen kusza” (Garaczi 2006, 32). Félix az idősíkok rendszertelen változtatásával írásában mégis megpróbál oldani a folyton-most szorításán. „[...] írok, fekete mondatok a fehér papíron, nyelvi mozi, rögzítés, felejtés” (Garaczi 2006, 31). Ez a nyelvi mozi a visszaemlékezés filmje, a felejtés szignáljával: mintha az elbeszélő a halál előtti utolsó pillanatban az ember szeme előtt lepergő élet-filmet imitálná; a főhős halott barátja helyett írott formában pergeti le élete filmjét, önmagát és őt is megpróbálva feloldozni ezzel. A rögzítés sikerülhet, de a feloldozás, a történetek feldolgozása a másik hangjának kölcsönvételével nem: „nem mozdul, lángban áll előtte a mozivászon, szétfeszülő gumiálarc, a kép visszahömpölyög a tükörbe, verejteke jeges sisak, az üressé vált falon nyitott száj, zuhanó égszilánkok, majd puha ájulás” (Garaczi 2006, 135). Az idő visszapörgetése csak az emlékezés szintjén jöhet létre, de az időtapasztalat, az időhöz láncoltság még így sem válik feldolgozhatóvá.

A megváltozott időtapasztalatra számtalan szöveghelyen találunk még utalást: Az „Azóta zuhan” című szöveg már említett részlete: a szöveg saját magára való rámutatásával egy időpillanatba rántja össze az elbeszélés és az olvasás idejét; „Abu”-ban az idő mérésére a „négy teve múlva” mértékegységet használgák,

„A kígyó a másik kígyó farkába harap” című írás rögtön az időpont másodpercre pontos leszögezésével kezdődik. Pontosabban csak elvi szinten, mivel tele van kitöltetlen üres helyekkel: „198. .... óra .... perc .... másodperc.

Majd a szöveg időponthoz kötött bejegyzések fiktív felolvasásával folytatódik. Garaczi egy felolvasáson van, és felsorolja mindazokat, akikről az általa felolvasott történet szól. Majd mikor a saját magáról szóló részhez érkezik, a felolvasott szöveg fiktív és az elbeszélte történet fiktív terei egymásba csúsznak, fedik egymást, a felolvasott történet és a történet, melynek része a felolvasás egy időpillanatban ér össze – és itt véget is ér a mű.

Az idő megragadhatatlansága szervezi a „Vérszem és párnarázás” című szöveget is: „Mindez ötven éve történt, úgy érte, hogy húsz előre, harminc visszafelé.” olvashatjuk nagyjából az írás közepén. Szinte bekezdésenként ugrás történik; hogy a fragmentumokban leírt események milyen időviszonyban állnak egymással, a szöveg végére sem válik teljesen világossá. Az álom-volttal összekapcsolva még bonyolultabbá válik a szerkezet: „Megkérdezte [a kokódíler], én mit álmodtam. Nagy levegőt vettem. Alicante narancsfigetei után felforr az egyik Polonéz hűtővíze, stb., stb.,” ez a szöveg felütésének variációja. Ezzel a valóság az álommal egyenrangúvá válik, az időkezelés értelmet nyer: ha a valóság is álom, akkor az idő sem folyhat lineárisan, csak olyan kibogozhatatlanul összetetten, mint az álomban.

## Összefoglalás

Garaczi László prózájával kapcsolatban már-már közhelyesnek számítanak az olyan megállapítások, amelyek műveinek a „nagy elbeszélést” ellehetetlenítő vonásáról tanúskodnak. Azonban ez igen összetett probléma; részletes és kiterjedt vizsgálata megvilágító erővel bír: Garaczi írásművészetének összes jellemző vonása beleilleszthető a Lyotard által vázolt modellbe. Emellett az írói, szerzői, narrátori, szereplői hangok keveredése, a tér-idő viszonyok közti gyors, asszociáción alapuló váltás, az olvasói figyelem irányításának technikái, amelyek a felfejtés és befogadás folytonos megnehezítését szolgálják, a narratív sémák előhívása és ezzel párhuzamosan lebontása, a nagy hősök helyett szereplő széteső szubjektumok, az örvényszerű időkezelés és így tovább – mind-mind olyan elemek és eljárások, amelyek a történetalkítás klasszikus szabályainak negatívjai. A nagyepikai forma ismérve nem kizárólag a terjedelem – a fenti szempontok alapján határolható be, mit értünk alatta, mely szövegek sorolhatók a nagyepika fogalma alá. Garaczi írásairól a fentiek fényében elmondható, hogy minden szempontból ellenállnak a nagyepikai formának, narratív- és szójátékokkal tarkított, végtelenül nyitott szerkezetük csak a

kisepika keretei között maradva működhet megfelelően. Ezzel párhuzamosan a „nagy elbeszélés” válságának aktualizálódását is példázzák: művei vizsgálatán keresztül megfigyelhető, hogy a kanonikus tudás birtokolhatatlanná válása hogyan tükröződhet szépirodalmi szövegeken.

## idézett művek

- Abody, Rita. 1994. „A légy szeme. Bevezetés az alternatív próza olvasásába.” In Károlyi Csaba (szerk.) *Csipesszel a lángot!* Budapest: Nappali Ház, 149-166.
- Ács, József. 1996. „Radikális eklektika” *Pannon Tükkör* 7-8: 64-68.
- Bengi, László. 2000. „Én lennék Én?” In *Az elbeszélés kihívása*. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 139-154.
- Bodor, Béla. 1998. „Húzd ki magad” *Holmi* 12: 1747-1753.
- Bónus, Tibor. 2002. *Garaczi László*. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó
- Doboss, Gyula. 1987. „Plasztik” *Kortárs* 3: 155-157.
- Domokos, Mátyás. 1986. „Plasztik” *Jelenkor* 7: 760-762.
- Farkas, Zsolt. 1993. „Garaczi-kommentárok: A *Nincs alvás!* ismeretelmélete” *Alföld* 7: 52-60.
- Fráter, Zoltán. 1990. „Szómasszázs.” *Élet és irodalom*, 04. 06.: 11.
- Hárs, Endre. 2000. „Fikció=Önéletrajz. Filozófiai antropológiai vázlat avagy fiction-science.” *Jelenkor* 1: 78-86.
- Iser, Wolfgang. 2001. *A fiktív és az imaginárius*. Budapest: Osiris Kiadó
- Iser, Wolfgang. 1996. „Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete” In *Testes könyv I*. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 241-264.
- Jahn, Manfred. „Árulkapcsolások, kizárások, határterületek: a megbízhatatlanság jelensége a narratív helyzetekben” [[http://szabadbolcsesz.elte.hu/mediatar/vir/szoveg\\_gyujtemeny/jahn/index.html](http://szabadbolcsesz.elte.hu/mediatar/vir/szoveg_gyujtemeny/jahn/index.html) 2010.11.30.]
- Károlyi, Csaba. 1993. „Beszéljünk Garacziról!” *Jelenkor* 4: 367-375.
- Keresztury, Tibor. 1987. „Újabb JAK-füzetek.” *Alföld* 1: 80-87.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán. 1997. „Heidegger az oviban.” In *Az olvasás lehetőségei*. Budapest: JAK-Kijárat Kiadó, 195-208.
- Lytard, Jean-Francois. 1993. „A posztmodern állapot” In Bujalos István (szerk.) *A posztmodern állapot*. Budapest: Századvég Kiadó, 7-145.
- Magyar Néprajzi Lexikon [<http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/4-560.html>]
- Milbacher, Róbert. 1996. „Mintha Garafilafi.” *Tiszatáj* 10: 88-94.
- Milián, Orsolya. 2006. „Az áttűnés poétikája” *A Hét* 12.13. [<http://ahet.ro/irodalom/konyv/az-attunes-poetikaja-garaczi-laszlo-metaxa-543-84.html> 2010. 11. 30.]

- Simon, Attila. 1991. „Szteptáncos – kényszerzubbonyban. Garaczi Lászlóról.” *Orpheus* 1: 109-119.
- Szilasi, László. 1994. „Hát az olvasó hová lett?” In Károlyi Csaba (szerk.) *Csipesszel a lángot!* Budapest: Nappali Ház, 229-247.

Az elemzés során felhasznált Garaczi László-kötetek:

- Garaczi, László. 1985. *Plasztik*. Budapest: Magvető
- Garaczi, László. 1989. *Tartsd a szemed a kígyón!* Budapest: Holnap Kiadó
- Garaczi, László. 1992. *Nincs alvás!* Budapest: Pesti Szalon
- Garaczi, László. 1995. *Mintha élnél* Pécs. Jelenkor Kiadó
- Garaczi, László. 2001. *Pompásan buszozunk!* Pécs: Jelenkor Kiadó,
- Garaczi, László. 2006. *metaXa*. Budapest: Magvető



Bálint Zsolt

## Balázs Béla meséi



### Bevezetés

„*Balázs Béláról írni nehéz*”, állítja Kőhalmi Péter Mihály Emőke Balázs Béla monográfiájának (Mihály 2008) recenziójában (Kőhalmi 2009). Szerinte a problémát az jelenti, hogy Balázs elméleteiben nem a rendszerszerű gondolkodást képviseli, hiszen állításainak akár az ellentéte is megtalálható teoretikus munkásságában. Richard Rorty szisztematikus és épületes gondolkodókat megkülönböztető dichotómiájában Balázs Béla az utóbbit képviseli: szabad teret nyit a rácsodálkozásra, írásai vitaindító jellegűek, ahelyett, hogy a szerző „a tudomány biztos ösvényére” terelné szaktárgyát (Rorty 1985, 64).

Emellett nehézséget jelent az is, hogy a Balázs munkásságához való viszonyulásokra leginkább a végletek közti csapongás jellemző. Az 1884 és 1949 között élt esztéta, költő, szépíró munkásságát kezdetben itthon alig méltatják, majd filmelméleti könyvei<sup>1</sup> megjelenésével (melyeket tizenegy (!) nyelvre fordítanak le) külföldön világsikert arat, Magyarországon viszont alig vesznek róla tudomást. Hazai kortársai főként a Tanácsköztársaságban betöltött szerepe<sup>2</sup> (ami miatt emigrálni kényszerül), valamint mitizáló, sokszor spiritualitásba hajló filozofikus elképzelései miatt elfogultan és sokszor lekicsinylően értékelik munkásságát. Talán ez lehetett az oka, hogy egészen 2008-ig kellett várni egy Balázs Béla monográfia megjelenésére. Ugyanakkor Mihály Emőke monográfiája főként Balázs elméleti munkásságával foglalkozik, és kevés említést tesz például meséiről. Szerencsére 2009-ben, Balázs Béla születésének 125., halálának pedig 60. évfordulója alkalmából egyre több írás született korai elméleti munkásságával kapcsolatban. Dolgozatom egyik célja, hogy e diszkusszióhoz csatlakozzék, figyelembe véve és felhasználva a témában íródott munkákat.

1 Balázs Béla, „A látható ember. A film szelleme.” *A film szelleme* II-VII. fejezetét fordította Berkes Ildikó. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984).

2 Balázs a Tanácsköztársaság idején a Kormányzótanács irodalmi osztályának vezetője volt.

Győri Orsolya szövege (Győri 2009) – melyre dolgozatomban a későbbiekben is többször hivatkozom – például a *Halálesztétika* és *A kékszakállú herceg vára* kapcsolatát elemzi, ugyanakkor nem érdeklődik az elméleti írás mesével kapcsolatos elgondolásai iránt, és nem szemléli az operalibrettó alapjául szolgáló szöveget meseként.

Sófi Boglárka *A csend* című Balázs-mesével foglalkozó szövegében (Sófi 2010, 9-17) kitér a *Halálesztétika* mesével kapcsolatos passzusaira, a csend szimbólumát azonosítja a halál határfogalmával, felvillantja a mese meghatározásának fontosságát az esztétikai szövegben, de annak makroszinten, a szöveg végkövetkeztetésben betöltött szerepéig nem jut el. Egyik szöveg sem hozza mozgásba más elméletekkel Balázs korai elméleti munkásságát, bár bevallottan esszékről van szó.

Írásom célja az is, hogy a fent említett hiányosságokat pótolja, ezáltal is mozgásban tartva Balázs korai elméleti munkásságának diskurzusát. Ehhez, hasonlóan a fent említett szövegekhez, a szerző egyik kiemelt művét, a *Halálesztétikát* és azon belül is a meséről alkotott elméleti munkásságát, *A kékszakállú herceg várával* (Balázs 1960) és *A kék fény* című filmjével olvasom össze, valamint más művek fénytörésében is elemzem. Olyan elméleteket hívok segítségül, mint a Balázs korabeli kortársának mondható proppi funkciórendszert, valamint Balázs Bélához hasonlóan pszichológiai bettelheimi elgondolásokat. Dolgozatom második felében Todorov fantasztikus irodalomról szóló könyve (Todorov 2002) segítségével Balázs Leni Riefenstahllal közösen forgatott filmjét, *A kék fényt* elemzem, hasonlítom össze *A kékszakállú herceg várával* és kapcsolom össze a *Halálesztétika* elgondolásaival. Remélem, hogy a balázi elméletek bevett recepciójához képest ez az új megközelítés valamivel közelebb tudja hozni Balázs korai elméleti munkásságát.

## 1. A mese morfológiája

Vlagyimir Propp először 1928-ban megjelent meseelméleti alapmunkájának célkitűzése, hogy alaktanilag elemezze a meséket. Elképzelése szerint a mesék (főként az általa elemzett ún. varázsmesék) leírhatók az egyes szereplőkhöz társítható funkciók mentén. Ezeknek harmincegy főbb típusát és azokon belül több altípusát különbözteti meg. Bár tanulmányának alapanyagát az orosz folklór meséi adják, és könyvének két saroktétele, mely szerint a varázsmesékben a funkciók sorrendje mindig azonos, és hogy a varázsmesék szerkezetileg

egy típusúak, nem vonatkozik az általa „irodalmi meséknek” nevezett szövegekre, az általa vázolt szereplői funkciók mégis segítséget nyújthatnak Balázs meséinek szerkezeti megragadásához.

## 2. A Kékszakállú herceg vára története

Balázs legismertebb mesei története, a *Kékszakállú...* (melynek alapjául Charles Perrault, XVII. századi író *Kékszakáll* című meséje szolgált (Perrault 1965, 49-65)), ahogy ma ismerjük, egy verses formában írott szövegkönyv Bartók azonos című operájához. A mesei formához képest valahol ott kezdődik el a történet, ahol más meséknek a közepe van: az oda vezető út ismertetése nélkül, már a Kékszakállú herceg várában vagyunk, és Judit próbáival szembesülünk. Ugyanakkor a kettejük párbeszédéből némileg rekonstruálhatóak az előzmények.

Mi is történik a *Kékszakállú herceg várában*? A Regős sejtelmes prologusa után már a herceg ódon várkastélyának előcsarnokában találjuk magunkat, ahová Judittal érkezik a Kékszakállú. Párbeszédükből kiderül, hogy Judit a hercegért a családi házat hagyta el, de nem sajnálkozik ezen, mindenáron a herceggel akar élni, erre utalnak részéről a következő sorok:

„Kékszakállú! – Ha kiüznél  
Küszöbödnél megállanék  
Küszöbödre lefeküdnék.  
(Balázs 1960, 14)

Miután felérnek a várba vezető lépcsőn, Judit szembesül annak hidegségével: az állandóan sötét, nyirkos kastélyba nem süt be a nap, fala könnytől vizes. A párbeszédéből az is kiderül, hogy Judit már el van jegyezve: a Kékszakállú a lány vőlegényéről tesz említést.<sup>3</sup> Judit feladatának érzi, hogy a herceg várába fényt és melegséget vigyen, és úgy gondolja, az abban található hét ajtó kinyitása ebben segíthet. Bár a Kékszakállú többször is megkérdezi Juditot, hogy fél-e, a lány mindig nemmel felel, holott a vár sóhajtása, a rideg környezet indokolná a félelmet. Ezek után megkezdődik a hét ajtó kinyitása: az első ajtónál

3 Judit, Judit jobb volna most  
Vőlegényed kastélyában. (Balázs 1960, 16)

a herceg kinczókamrájával szembesül Judit, ahol kinczószerszámokat, véres falat és véres patakot talál. A második ajtó mögött a „fegyveres-ház” található, itt a lány rácsodálkozik a férfi kegyetlenségére és erejére, az ajtó mögött tárolt véres fegyverekre, és a herceg ismétlődő kérdésére („Félsz?”) először a mű során nem érkezik válasz. Judit most három kulcsot kér előre a Kékszakállútól, és szerelmével indokolja kérése jogosságát:

„Idejöttem, mert szeretlek  
Itt vagyok. A tied vagyok.  
Most már vezess mindenhová  
Most már nyiss ki minden ajtót.  
(Balázs 1960, 28)

A herceg azzal a feltétellel adja át a kulcsokat, ha Judit nem kérdez semmit a továbbiakban.

A harmadik ajtó mögött a kincsesház található. A herceg itt azt mondja, hogy Judité minden kincs, a lány pedig ekkor veszi észre, hogy az itteni drágaköveken is vérfolt van. A negyedik ajtó kinyitását a herceg sürgeti: emögött található várának rejtett kertje. Ennek gondozását Juditra bízta a Kékszakállú. A lány észreveszi, hogy az óriási virágok földje véres, és hiába kérdezi, hogy korábban ki gondozta ezt a kertet, a Kékszakállú nem válaszol. Az ötödik ajtó mögött a herceg birodalmára nyílik kilátás, melyet szintén Juditnak ad a vár ura. A lány ekkor véres felhőket vesz észre a birodalom egén. Az öt ajtó kinyitása után a herceg meg van elégedve várának fényességével és csókra hívja Juditot, megköszönve eddigi tetteit, de Judit minden áron ki akarja nyitni a fennmaradó két ajtót:

„JUDIT  
Nyissad ki még a két ajtót!  
A KÉKSZAKÁLLÚ  
Judit, nem lesz fényesebb már  
Mért kívánod, mért kívánod?  
JUDIT  
Nem akarom, hogy előttem  
Csuksott ajtóid legyenek.

A hatodik ajtó mögött egy tó található, melynek vizét a régi asszonyok könnye adja. A hetedik ajtót a herceg nem akarja kinyitni. Judit karjaiba vonja a férfit, és megkérdezi tőle kit szeretett előtte, és hogy az a nő szebb, „dúsabb” volt-e,

mint ő. A Kékszakállú erre azt válaszolja, hogy ne kérdezzen, hanem szeresse. Juditnak szörnyű sejtése támad: úgy véli, a hetedik ajtó mögött a legyilkolt korábbi asszonyok vannak. Az itt mondott „faj igaz hír, rettegő hír!” arra enged következtetni, hogy Judit már hallott valamit a herceg korábbi asszonyainak sorsáról. A hetedik ajtó kinyitása után Judit csodálkozik, hogy élve találja az asszonyokat, valamint magát „kopottnak”, koldusnak nevezi a korábbi asszonyokhoz képest. A három korábbi asszony a hajnal, a délidő, valamint az este úrnői, ők gondozzák a herceg kertjét, gyűjtötték kincsét, és tették nagyváros birodalmát. A mese-darab fináléjában Judit elnyeri helyét az asszonyok között: ő lesz a negyedik, az éjjel úrnője, a legszebb, legékezebb gyémánt koronával és csillagos paláttal díszítve. Végül elfoglalja helyét a többi asszony között a hetedik ajtó mögött, majd a többi hat kapuval együtt ez az ajtó is becsukódik, és újra sötét lesz a várban.

Mint említettem, a *Kékszakállú...* nem prózai formában íródott, mint a legtöbb mese. A szöveggönyv verses, ütemhangsúlyos nyolcas ritmusokba szedett, ami miatt leginkább egy verses meséhez hasonlít. Ugyanakkor, mivel egy opera-dráma alapjául szolgál, a párbeszédeken kívül sok körülmény a szerzői utasításokból derül ki. Elemzésemben ezen utasításokat is a mesei történet részeként kezeltem, ezért nem tértem ki rá külön, hogy a párbeszédekből vagy a szerzői utasításokból veszem a tartalmi ismertetés elemeit.

## 4. A Kékszakállú herceg vára morfológiája

A történet ismertetése során feltűnhetett, hogy a *mese* kifejezést mindig valamilyen szókapcsolatban használtam (mesei történet, mese-darab). Tettem ezt azért, mert egy olyan történettel állunk szemben, amely drámai formában íródott, és szüzséjéből hiányoznak bizonyos mesei elemek, például a bevezető rész. A *Kékszakállú...* mese voltának megragadásához a korábban már említett proppi mesemorfológiát hívom segítségül.

Propp szerkezeti felosztásában (Propp 2005, 33-65 és 103-105) egy varázsmese először egy előkészítő résszel indul, amely vázolja a kiinduló szituációt (jele: *i*). Ez kevésbé fontos Propp szerint, modelljéből ki is hagyja, adottnak feltételezi. Többek között az alábbi funkciókat társítja hozzá: eltávozás hazulról (jele: *e*), valamilyen tiltás vagy parancs kiosztása (jele: *ő*) és megszegése (jele: *b*) stb. Fontosabbnak tartja a *károkozás* (jele: *A*) vagy egy hiány (jele: *a*) funkcióit, mert ezek hozzák mozgásba a mesét. Ezen kár vagy hiány valahogyan a hős

tudomására jut (jele:  $B$ ). E tudás birtokában a főhős ellenreakcióra szánja el magát (jele:  $C$ ) és útra kel (jele:  $\uparrow$ ). Ezután a hős találkozik egy adományozóval, aki próbára teszi: kér valamit tőle, ezzel előkészítve a hős céljának véghezviteléhez szükséges varázstárgy megszerzését (jele:  $\Delta$ ). E felkérésre, feladványra a hős reagál negatív vagy pozitív módon, attól függően, hogy kiállja-e vagy sem az adott próbát (jele:  $\Gamma$ ). Ezután hozzájut a varázseszközkhöz (jele:  $Z$ ), vagy segítőtársakra lel. Miután eljut a keresett tárgyhoz (jele:  $R$ ), összecsap ellenfelével (jele:  $B$ ), de a küzdelem során valamilyen jelre tesz szert, például megsebesül (jele:  $K$ ). Miután legyőzte ellenfelét (jele:  $\Pi$ ), megszűnik az okozott baj, vagy hiány (jele:  $\Lambda$ ), a hős hazaindul (jele:  $\downarrow$ ), de üldözőbe veszik. (jele:  $\Pi p$ ). Miután megmenekül üldözői elől (jele:  $Cn$ ), felismeretlenül érkezik haza (jele:  $X$ ) (például érdemes Odüsszeusz hazaérkezésére gondolni), és egy álhős elvitatja tőle győzelmét. (jele:  $\Phi$ ) Az igazi hőst felismerik (jele:  $Y$ ), az álhős lelepleződik (jele:  $O$ ) a hős új alakot ölt (jele:  $T$ ) megbünteti az ellenséget (legtöbbször az álhőst vagy az első ellenfél legyőzése után megjelenő ellenfeleket) (jele:  $H$ ), és megkapja méltó jutalmát: esküvő és / vagy trónra lépés formájában (jele:  $C^*$ ).

A fent vázolt rendszer a Propp által alapvetőnek tekintett varázsmese legki-fejtettebb, leghosszabb változata, melynek képlete az előbb használt betűjelekkel felírva a következő:

$$A B C \uparrow \Delta \Gamma Z R \underline{B K \Pi} \Lambda \downarrow \Pi p - Cn X \Phi Y O T H C^*$$

A fent vázolt képlet a hős és az ellenfél közvetlen összecsapását megjelenítő mesékre vonatkozik. Az olyan esetekben, amikor a hősnek feladatot kell megoldania a hiány/kár elhárítására, a titkolt (felismeretlen) megérkezés ( $X$ ) és az álhős jogtalan követelése ( $\Phi$ ) funkciók előbb jelennek meg. A küzdelem – sebesülés – győzelem ( $B K \Pi$ ) funkcióit a nehéz feladat (jele:  $\Xi$ ), a hős megbélyegzése (jele:  $K$ ) és a feladat megoldása (jele:  $P$ ) váltják fel. Tehát így néz ki a másik képlet:

$$A B C \uparrow \Delta \Gamma Z R X \Phi \underline{\Xi K P} \Lambda \downarrow \Pi p - Cn Y O T H C^*$$

Persze Propp nem állítja, hogy minden mese így épülne fel, több funkciót is kimaradhat, de a fennmaradó funkciók mindenképpen felveszik azt a sorrendiséget, amelyet felvázol képleteiben. Valamint csak a folklórból származó mesékre gondolja alkalmazhatónak rendszerét, de mivel sok általa „irodalmi mesének” nevezett történet merít a néphagyományból (többek között Balázsé is), így részben használható esetükben is. Az egyes funkciók aleteit,

hasonlóan Propphoz, felső indexbe írt számmal jelölöm, és melléjük írom *A mese morfológiájában* található meghatározásukat.

Mint a tartalmi ismertető során említettem, bár kimarad a proppi értelemben vett kiinduló szituáció (*i*) vázolása, mégis következtetni lehet valamifajta előzményre. Persze mindez csak indukció révén vázolja fel a történet egyes meg nem jelenő elemeit, és az alaptörténetet, Perrault meséjét sem hívhatjuk segítségül, mert Balázs teljesen megváltoztatta, mind hangvétele, mind szereplői tekintetében.

A *Kékszakállú herceg vára* szövegéből kiderül, hogy Judit gazdag<sup>4</sup> családját és vőlegényét hagyta el a Kékszakállú herceg kedvéért. Tehát mindenképpen feltételezhető valamifajta eltávozás hazulról, melynek harmadik alesetével állunk szemben: az ifjabb nemzedék (hiszen Juditnak egy idősebb testvérbátyja van, tehát ő lehet a legkisebb gyermek) távozik el, esetünkben talán egy erdei séta erejéig (jele: *e*<sup>3</sup>). Mivel Judit sejt valamit a herceg régi asszonyainak sorsáról, nevezetesen, hogy a Kékszakállú megölte őket, biztosan valamilyen tiltó parancsot kap: vigyázzon a herceg vára körül, nehogy a férfi elcsábítsa, aztán megölje (jele: *6*<sup>1</sup>). A történetben szereplő visszautalások igazolják egy tiltás megszegését (jele: *b*<sup>2</sup>), különben nem találná Judit magát a herceg várában. A *károkozás* funkciója (jele: *A*) ez esetben a közösségnek okozott kár, amelyet a Kékszakállú herceg okozott a korábbi feleségek megölésével. A főhős a korábbi tiltás megszegése útján szerezhetett tudomást erről (jele: *B*). Ennek ellenére Judit beleszeret a hercegre, képes miatta vőlegényét is otthagyni.

A következő funkció az *induló ellenreakció* (jele: *C*) lenne, ugyanakkor, mivel hősünket elvarázsoltnak tekinthetjük (mivel szerelmes, nem érdeklik a hercegről szóló hírek), így ez a proppi funkció ez esetben hiányzik. Mivel Balázs verses szövegének elején a két szereplőt már a vár előtt találjuk, így Judit a herceggel el kellett, hogy induljon a vár felé (a főhős útnak indul, jele:  $\uparrow$ ). Hősünknek semmilyen varázstárgy (a hős hozzájut a varázseszközhöz, jele: *Z*) nem áll rendelkezésére, hiszen nincs is hiány, vagy kár, amit elháríthatna: a szerelem által megbűvölt Judit önként követi a herceget a sötét, ódon várkastélyba.

A Propp által *térbeli helyváltoztatás két birodalom között, elkalauzolás* (jele: *R*) funkciójának megjelenésével kapcsolódunk be a történetbe. Mivel Juditot elvezetik a herceg várába, így itt a funkció harmadik alesetével állunk szemben (*R*<sup>3</sup>).

4 Erre utal a herceg első megszólalása:

Megérkeztünk. – Ime lássad:

Ez a Kékszakállú vára.

Nem tündököl, mint atyádé.

(Balázs 1960, 9)

Innentől kezdve nem kell az indukcióra hagyatkozni: szövegszerűen bizonyítható, hogy nem történik hazatérés ismeretlenül (jele:  $X$ ), és nem jelenik meg álhős a színen, hogy elvitassa a hős érdemeit. (jele:  $\Phi$ ) Valamint az sem érdemel sok magyarázatot, hogy nem az ellenféllel direkt módon harcoló mesei sémával állunk szemben ( $\text{B K II}$ ), hanem ez esetben próbákat kell a főhősnek kiállnia célja eléréséhez, mely nehéz feladat (a hét ajtó kinyitása), értelmezésére (jele:  $\exists$ ) később kerül sor.

A történet e pontján egy, a proppi képletben jelenlévő elem szintén hiányzik: a hős megbélyegzése (jele:  $K$ ), mely a harc vagy próbák során a főhős által szerzett sebet vagy annak kendővel való elfedését jelenti. Az ezután következő nehéz feladat megoldását jelentő funkció (jele:  $P$ ) megtalálható Balázs történetében, ugyanis az ajtók kinyitása tekinthető ennek, vagyis hogy Judit képes-e kicsalni a hercegtől a vár hét ajtajának kulcsát, és az azok mögött rejlő tartalmakkal tud-e szembesülni. Ez Judit és a Kékszakállú herceg szerelmének próbája, melynek nehézségét az adja, hogy a lánynak szembe kell néznie a férfi valódi énjével, és megbizonyosodni róla, hogy annak megismerése után is képes szeretni őt. Korábban említettem, hogy mivel megbűvölt szereplőről van szó, aki Propp szerint nem törekszik szabadulásra (Propp 2005, 44), így nem indul meg ellenreakció egy hiány vagy kár orvoslására, így hiába adott a károkozás ( $A$ ) funkciója, (mely *A mese morfológiája* szerint párt alkot a hiány megszűnésével és a mese csúcspontját adja) a *Kékszakállú...-ban* sem történik meg a kezdeti baj vagy hiány megszűnése. (jele:  $\Lambda$ ) Az ezek után következő funkciók (hazatérés – menekülés – jutalom – álhős leleplezése stb.) közül csupán a transzfiguráció, (jele:  $T^3$ , a hős új ruhát ölt) jelenik meg, ami nem hasonlatos a folklorisztikus történetek átváltozásaihoz, ahogyan az egyszerű pásztorból királyfi lesz. Judit végül is sorsába belenyugodva nyeri el „jutalmát” (jele:  $C^*$ ), persze értelmezésfüggő, hogy jutalomról beszélhetünk-e. Hiszen egy nagyúr legékebb és legszebb asszonyaként aposztrofálódik, ugyanakkor a történet végkicsengése nem a boldog befejezést implikálja.

*A Kékszakállú herceg vára* képlete tehát valahogy így nézhet ki:

$$(AB\uparrow) R^3 \exists P T^3 C^*$$

Korábban említettem, hogy a mese csúcspontját adó, az ellenfél által okozott hiány vagy kár megszűnése nem következik be a történetben. Akkor miről is szól *A Kékszakállú herceg vára*? Egyértelmű és a történet proppi elemzése is rámutat, hogy itt a próbán van a hangsúly, valamint Judit átváltozásán. Próbának a herceg várában lévő ajtók kinyitását és azok mögött megbújó, jelképes tartalmakkal való szembesülést tekintem, mely a lány a Kékszakállú irányába



táplált érzelmeinek próbája. A próba elemzésével majd később, a tartalmi értelmezésben foglalkozom.

Bár Propp rendszere számba veszi a legfőbb funkciókat és felvázol egy ideális mesei képletet, az általa elemzett Afanaszjev-féle orosz mesegyűjteményben is több olyan történet talált, amelyekből néhány funkció hiányzott vagy felcserélődött. Ugyanakkor az általam zárójelbe tett funkciók nem maradnak ki az általa elemzett mesékből sem. Így, Balázs Kékszakállú-története csakis következtetéses alapon felelhet meg Propp meseképletének, valós formájában nem. Talán a soron következő tartalmi elemzés némileg enyhítheti az alaktani elemzés eredményeit és rámutat, hogy legalább szimbolikus tartalmával, ha szerkezetével nem is, de közel áll Balázs története a meséhez.

## 5. A Kékszakállú herceg vára elemzése

A következőkben három szerző a *Kékszakállú...-val* kapcsolatos elgondolásait fogom ismertetni. Először Bruno Bettelheim értelmezését, mely az eredeti Perrault meséhez kapcsolódik, így lehetőség nyílik az eredeti és a Balázs Béla-i átírat összevetésére. Utána Győri Orsolya (Győri 2009) elemzése kerül bemutatásra, melyben a *Halálesztetikával* (Balázs 1998) olvassa össze a mesét. Harmadikként Bóka László irodalomtörténész a *Kékszakállú... szövegének* 1960-as kiadásához írt utószavában (Bóka 1960) körvonalazott interpretáció lesz írásom tárgya. Ezekután saját értelmezésemet is ismertetem, mely főleg kiegészíti, mintsem cáfolja a hivatkozott írásokat.

Bruno Bettelheim meseelméleti alaplírájának számító könyvében (Bettelheim 2004) a meséket a gyermek fejlődéséhez szükséges történetekként nevezi meg, melyek „...az egzisztenciális dilemmákat mindig tömören és egyértelműen találják. Így a gyermek a kérdés lényegével szembesül [...]. A mese minden szituációt leegyszerűsít.” (Bettelheim 2004, 14) Emellett a tudateltörtes és tudatalan feszültségeket is enyhítik a mesék, mivel egyetemes emberi problémák színrevitele jellemzi ezeket a történeteket. Mivel Bettelheim Perrault eredeti meséjét elemzi könyvében, így szükségessé válik az eredeti szöveg ismertetése.

Charles Perrault meséjében (Perrault 1965, 49-65) Kékszakáll egy gazdag úr, de kék színű szakállja csúffá, visszataszítóvá teszi külsejét. A szomszédságában élő előkelő asszony két leánya közül az egyiket kéri feleségül. Ugyanakkor a lányok egyike sem akar a férfivel házasodni, egyrészt külseje miatt, másrészt az a hír járja róla, hogy bár többször nősült, korábbi asszonyainak

sorsáról nem lehet tudni semmit. Kékszakállal jobban megismerkedve azonban a lányok rájönnek, hogy a férfi barátságos, szórakoztató, és nem is olyan félelmetes, mint azt ők képzeltek róla. A kisebbik leány így elfogadja a házassági ajánlatot, és egybe is kel a gazdag úrral.

Egy hónap múltán azonban a férfinak fontos dolga támad otthonától távol, így feleségére bízva a háza kulcsait, sőt egy, az alsó szobasoron lévő kamra kulcsát is rá bízva, de felesége lelkére köti, hogy nem nyithatja ki annak ajtaját, különben rettentő haragjával kell szembenézni a lánynak.

Férjura távozása után a feleség barátnői és szomszédnői, akik férjétől félve nem mertek eljönni látogatóba, megjelennek a vidéki házban, és elámulnak a kincseken és a gazdagságon, melyet Kékszakáll felhalmozott. Ugyanakkor a fiatal feleség nem törődik vendégeivel: amíg a szomszédok a gazdagon díszített szobákon csodálkoznak, a férfi hitvese kinyitja a tiltott kamrát. A kis szobácskában férje volt asszonyainak testét találja falhoz szögezve. Az asszonyka felindultságában még a kulcsot is leejti, ám magához térve, felszedi és megpróbál lepihenni, de alig bírja magát lenyugtatni, annyira erősen érintik látottak. Később észreveszi, hogy a kis kamra kulcsa vérfoltos: megpróbálja hát megtisztítani, eltüntetni tilalomszegésének bizonyítékát, de, hasonlóan Arany János *Ágnes asszony* című balladájának szereplőjéhez, ő sem tudja a vérfoltot lemosni. Férje még aznap este hazatér, és a kulcson található vérfoltból tudja, mi történt: ki is mondja a halálos ítéletet ifjú felesége fejére. A lány időt kér megölése előtt, Istenhez szeretne imádkozni. Kékszakáll meg is adja neki a lehetőséget, mely idő alatt felesége Anna nővérét kéri meg, hogy ha látja fivérei közeledtét, akik megígérték, hogy eljönnek látogatóba, jelezen nekik, hogy siessenek. Az ifjú asszony szerencséjére testvérei időben érkeznek, és megölik Kékszakállt. Mivel nem volt örököse férjének, a vagyon az özvegyre száll, aki ebből testvérei jövőjét biztosítja, és egy derék emberhez megy feleségül.

Perrault a mese végén található „*Tanulságban*” (*Moralité*) és „*Más tanulságban*” (*Autre Moralité*) segítséget ad az értelmezéshez. Az első versikében a kíváncsiságra vonatkoztatva ad erkölcsi útmutatást:

„Lám, a kíváncsiság, bár sok szép percet ad,  
Büntetlen csak ritkán marad;  
Naponta láthatunk reá ezernyi példát.  
Mert hát érzékeink vágyják a léha kéjt;  
De szűnik tetten érve mindjárt,  
S ilyen nagy árat mégsem ért.”

(Perrault 1965, 65)

Tehát bármennyire is furdaljon a kíváncsiság, mértéket kell szabni a vágyaknak, mert az értük fizetett ár nagyobb annál, mintsem megérje ezen áldozatot. A második tanulság Bettelheim szerint (Bettelheim 2004, 313) a megbocsátásra hív fel: Kékszakáll magatartását ítéli el, hiszen „... emberségesebb erkölcs az, amely megérti és megbocsátja a... kihágásokat...” (Bettelheim 2004, 313)

Bettelheim a *Kékszakáll* című Perrault mesét könyve „*A tündérmesék állatvölegény-ciklusa. (Küzdelem az érettségért)*” (Bettelheim 2004, 287-321) című fejezetében tárgyalja. E fejezetben a Csipkerózsika, Hófehérke és hasonló mesék példáján keresztül úgy értelmezi a főhős küzdelmét szereleme kiszabadításáért, mint szexuális elfojtásainak, szexualitástól való félelmeinek legyőzését, valamint hogy a korábban megvetendőnek tekintett szexualitást a szerelem közvetítésén keresztül szépnek láthassa. Ezen és más elfojtások, félelmek leküzdése a teljes integer személyiséggé válás feltétele, és így önmaga megvalósításával és magára találásával önmaga saját maga tud lenni egy interperszonális kapcsolatban.

*A mese bűvölete...* című könyvben olvasható Kékszakáll-értelmezés (Bettelheim 2004, 309-313) a férj próbáját felesége hűség-próbájaként interpretálja. A hosszú távollétre induló Kékszakálltól kapott kulcsot a szüzség jelölőjeként értelmezi, ami által a rajta száradó és letörölhetetlen vér a defloráció visszaállíthatatlanságát fejezi ki. A megcsalás motívumát erősítheti, hogy Bettelheim állítása szerint a régi időkben a világ bizonyos részein halállal büntethette a férj a hűtlenséget. (Ez néhol még ma is így van.)

Az elemzés bizonyosságát további a mesében található következetlenségek is alátámasztják: a feleség (aki furcsamód végig névtelen a mesében, szemben nővérével, akit Annának hívnak) nem kér segítséget vendégeitől, akik még a házban tartózkodnak a tiltás megszegése után is, valamint nem menekül el vagy rejtőzik el férje haragja elől. Bár Bruno Bettelheim nem állítja, hogy értelmezése teljes mértékben helytálló, ugyanakkor szerinte a mese a gyermek két érzelmét mindenképpen kifejezi: egyrészt a féltékeny szeretetről, mely az Oedipus-komplexus alapját is képezi, valamint a gyerekek a szexualitással kapcsolatban érzett izgalmát, a titokzatosságot és a szexualitáshoz kapcsolódó veszélyérzetét.

A féltékeny szeretet a Kékszakáll által feleségére kimondott halálos ítéletben jelenik meg: inkább haljon meg, minthogy mást szeressen. Bettelheim szerint a mese mindkét magatartást (hűtlenség-túlzott féltékenység) elítéli, ezért kell a férjnek meghalnia.

Gorilovics Tivadar a Perrault-mesével foglalkozó tanulmányában (Gorilovics 2009) azt írja, hogy szerinte Bettelheim félreolvassa a mesét saját értelmezése alátámasztására. Gorilovics egy fordításbeli sajátosságra hivatkozik,

ugyanis az eredeti, francia nyelvű változatban<sup>5</sup> a barátnőit és szomszédnőit<sup>6</sup> fogadja a feleség Kékszakáll elutazása után (erre külön figyeltem a tartalmi ismertetőkör), míg az angol változat<sup>7</sup> egyáltalán nem foglalkozik a vendégek nemével. Gorilovics így nem fogadja el Bettelheim azon gondolatmenetét, hogy

„A mese képzeletünkre bizza, mi folyt a ház asszonya és vendégek között, míg Kékszakáll távol volt, de annyi nyilvánvaló, hogy mindenki kitűnően érezte magát. A (...) vér és a kulcs azt jelképezik, hogy a hősnőnek szexuális természetű kapcsolatai voltak. Így már érthető, hogy szorongásában olyan nők holttestét látja képzeletében, akiket azért öltek meg, mert – hozzá hasonlóan – hűtlenek voltak. (Bettelheim 2004, 311)

Így Gorilovics Tivadar inkább elfogadja, hogy a mesében Kékszakáll kelepcét állít felesének, amibe az asszony belesétál, mivel kíváncsisága erősebb a büntetéstől való félelemnél. Bár a filológiai alátámasztott kritika támadhatatlan, Bettelheim elgondolásai védelmére szolgáljon, hogy mivel sok szimbolikus tartalommal operál a mese, a megjelenített kíváncsiság szexuális kíváncsiság is lehet, amely rokonítható a gyermek érdeklődésével társai genitáliái iránt. Így ha nem is beszélhetünk direkte megcsalásról, de a gyerek számára egyszerre érdeklődést és szorongást keltő nemi érdeklődés és az az ellen jogtalanul fellépő szülői/felettes énhez kapcsolódó tiltások ráolvashatók a büntetésre ítélt feleség, de a büntető halálát, vagyis a büntetés jogtalanságát közvetítő mesére.

Az ismertetésből is látható, hogy Balázs nagymértékben változtatott az alpanyagon *A kékszakállú herceg vára* szöveggönyvének megírásakor. A proppi elemzés is rámutatott, de az eredetivel való összehasonlítás is azt sugallja, hogy a perrault-i történetből a feleség próbatétele kerül Balázs szöveggönyvének

5 Marvy, Louis – Perrault, Charles – Beaucé, Jean Adolphe – Varin, Adolphe – Jacque, Charles-Emile – Monnin, E.: *Illustrations de Contes du temps passé*. Paris, L. Curmer, 1843. 23-30. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200119s> 2010.04.09.)

6 Az eredetiben „Les voisines et les bonnes amies...” szerepel, ahol a „voisines” a „voisin” (szomszéd) hímnemű főnév nőnemű alakjának („voisine”) többes száma (jele: s), valamint az „ami” (barát) hímnemű főnévnek is a nőalakú, többes számú változata („amies”) szerepel. A magyar változat nem veszi figyelembe a „szomszédok” nő nemű alakját: „A szomszédokbeliek meg a kedves jó barátnők...” Az angol változat (melyet Bettelheim olvashatott) egyáltalán nem utal a vendégek nemi hovatartozására, ott „Her neighbours and friends...” szerepel, ami vegyes nemi összetételű társaságra utalhat.

7 *Fairy Tales by Charles Perrault*. Ford. Christopher Betts. Oxford, Oxford University Press, 2009. 104-114.

középpontjába, erősen átírva. A Bartók-opera librettójában hét ajtó kinyitása történik meg, szemben a mesében szereplő eggyel, és itt nem a feleség kíváncsisága kerül megmértetésre, hiszen a herceg végig ott van Judittal az ajtók kinyitásakor, szemben Perrault Kékszakállával, aki elutazik otthonról. Baláznál, ahogy arra eddig is utaltam, valamilyen szerelmi beavatási szertartásról van szó, a másik teljesebb megismeréséről, hibáival együtt való elfogadásáról, melyekhez az út a próbákat jelentő ajtókon keresztül vezet, ahol a feleségnek, Juditnak (aki, szemben a Perrault-mese főszereplőjével, Balázs változatában meg van nevezve) szembe kell néznie szerelme személyiségének árnyoldalával is, ahhoz, hogy rájöjjön mennyire is szerette a férfit.

Győri Orsolya szövegében (Győri 2009) a *Halálesztétikával* hozza párhuzamba *A kékszakállú herceg várát*. Győri kiemeli a *Halálesztétika* legfontosabb gondolatmenetét, mely szerint az életet a vég, az elmúlás és a halandó embert saját haláltudata képzeli entitássá. A librettóban szereplő várat egyfajta, a Böcklin-festményen látható „Holtak szigetévé” teszi meg, a hetedik szobát „lezárt, múzeumi börtönteremként” aposztrofálja, ahol Judit a korábbi szerelmek láttán, vagyis a szerelem mulandósága által felismeri és ezáltal el is veszíti saját gyengéd érzéseit a férfi iránt, és csupán „egy lesz a sok közül”, betagozódik a korábbi szerelmek sorába. Azért múzeumterem e szoba a börtön mellett, mivel Balázs *Halálesztétikájában* az „élet öntudatának” (Balázs 1998, 18) nevezi a művészetet, mivel a művészeti alkotások mozdulatlanágukban, lezártágukban, azáltal, hogy egészet alkotnak, a halált jelenítik meg mindig, akkor is, ha a legvidámabb témát reprezentálják. Ezenkívül Balázs szerint a „halál az élet öntudata” (Balázs 1998, 20), így a lezártnak tekintett szerelmi kalandok a szerelmi életet állítják ki, ami csak a halál, a lezártág és a vég ábrázolásával lehetséges.

Győri Orsolya szövegének furcsa hiányossága, hogy bár *misztériumjáték*-ként emlegeti *A Kékszakállú herceg várát*, nem tisztázza sem a fogalom jelentését, sem azt, hogy milyen tekintetben nevezi annak a történetet. Talán azért nevezheti így, mert a verses dráma először Balázs 1912-es, *Misztériumok* című kötetében jelent meg, de Győri ezt nem említi. Alább egy nyomtatott<sup>8</sup> és egy internetes<sup>9</sup> irodalmi lexikon segítségével tisztázom a fogalmat, mert saját elemzésében még szerepe lesz ennek a műfajnak.

A *misztériumjáték* középkori, drámai műfaj, mely kezdetben a keresztény katolikus liturgia részét képezte, majd a XIII–XV. században élte virágkorát, amikor már helyszíne kikerült a templom előtti térre. Célja az volt, hogy

8 *Irodalmi lexikon*. Szabó Zsolt (szerk.) (Kisújszállás: Pannon-Literatúra Kft., 2005).

9 *Kulturális enciklopédia*. <http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Misztერიumjatek.htm>

reprezentálja az Ó- és Újszövetség egyes jeleneteit a középkorban nagyszámú analfabéta tömeg számára. Témája kezdetben sokszor Krisztus keresztre feszítése és feltámadása volt liturgikus jellege miatt, de később, amikor már nem kapcsolódott szorosan a miséhez, húsvéti és karácsonyi tárgyakkal is bővült. Ezen előadások időtartama változó volt, akár több napig is tarthattak. Színrevitele a korban jellegzetes mozgó vagy rögzített szekérszínpadon történt, hasonlóan a korszak másik fontos vallásos drámai műfajához, a mirákulumhoz, mely szentek életét, csodatételeit mutatta be.

Bóka László irodalomtörténész utószava (Bóka 1960) Balázs életrajzából kiindulva elemzi a verses drámát. A szöveg kiadásakor 28 éves szerző Bóka szerint a léha és szerelemben szabad ifjú és az érett, házastársat kereső férfi életszakaszai közötti válságos, átmeneti időszakot szedi versbe a *Kékszakállú...-ban*. Az irodalomtörténész először a Kékszakállú herceget a mohó ifjúság jelképeként aposztrofálja. Később viszont „társat kereső férfinek” nevezi, aki szíve titokzatos, „szörnyű panoptikumában” őrzi régi szerelmeit, és aki számára „...ami tegnap hódítás volt, ... mára súlyos, jöváthetetlen emlékké válik” (Bóka 1960, 63). A herceg erkölcsi dilemmája az őszinteség és őszintétlenség kérdéskörében mozog: az őszinteség miatt talán az asszony nem lesz képes elfogadni és szeretni, míg az őszintétlenség állandó válaszfalat húz kettejük közé, és hazugságok hálóját szövi majd. Bóka szerint az erkölcsi dilemma feloldása nem történik meg, ugyanakkor a dráma figyelmeztet arra, hogy olyan életvitelt kell folytatni, mellyel később őszintén állhatunk bárki elé.

Az előbbiekből is látszik, hogy az *Utószó* is a lélekben, a herceg szívében játszódó térként értelmezi a színt, ahol az események zajlanak. Ugyanakkor Bóka kiemeli, hogy a modern témához, ahogy a korszakban többek közt Babits Mihály is, Balázs ősi, ütemhangsúlyos nyolcas verselést használ, mely leginkább népballadáink ritmusát jellemzi.

A három szerző (Bettelheim – Győri – Bóka) elgondolásainak szintézise előtt érdemes röviden áttekinteni, miben is különbözik ez a három elemzés egymástól. Bettelheim írása (bár nem Balázs meséjével foglalkozik) a női szereplőt helyezi előtérbe: a lány kíváncsisága többet elemzett, bővebben kibontott, mint a megemlített második, Kékszakállra vonatkozó tanulság. Tehát nála a mese erkölcsi útmutatása kerül középpontba, szemben Győrivel, aki leginkább a mese helyszínét elemzi. Győri Orsolya számára az az érdekes, hogy kastély és annak hetedik ajtaja mennyiben hozható összefüggésbe a halállal, a lezárttsággal, a formaképzéssel. Bóka Lászlónál a középpontban a Kékszakállú herceg áll, akit biográfiai alapon némileg azonosít a fiatal Balázs Bélával, aki a férfikor érett szakaszába érve a könnyű hódítások helyett élete párját kereshette, és ennek kálváriáját írta meg szerinte a műben.

Mint már említettem, saját elemzésem főként szintetizálja a korábban ismertetteket, így nálam a mű háromszereplős: mind Judit, mind a Kékszakállú herceg, mind a vár szerepehez jut.

Az eddigiekből is kiderülhetett, hogy a herceg vára nem valós kővár: mindenképpen valamilyen lelki vagy mentális térről van szó, mely olyan titkokat, elfojtásokat rejt, melyekkel mind Judit, mind a herceg nehezen tud szembenézni. Emellett nem csupán néma díszletként, hanem élő „organizmusként” van jelen a műben: a nyirkos faláról csepegő könny, a minden szobában megjelenő vér jelképesen az ókori görög tragédiák *karaként* rezonálja, felerősíti az eseményeket és előrejelzi a végkimenetelt.

A misztériumjáték kapcsán emlegetett vallási tartalmat e vár hét ajtaja adja, az ajtók megfélemlíthetők a kereszténység „hét főbűnének”. Az első ajtó mögötti kínzókamra a mások iránt érzett *harag*, a második mögötti fegyveres-ház az *irigység*, a másé után érzett sóvárgás, a harmadik ajtó mögötti kincses kamra a *fösvénység*, a kapzsi felhalmozás, a kert szépsége a *bujaság*, a gyönyör vágyának megfelelője. Az ötödik mögötti birodalom a *kevélység*, büszkeség megfelelője, a hatodik mögötti régi asszonyok könnyeinek tava a feléjük kimutatott *jóra való restség* megfelelője lehet, vagyis gonoszsága miatt állandó bánat volt az asszonyok élete. A hetedik ajtó pedig a *torkosság*, ez esetben a minél több nő elcsábításának bűne rejlik.

Judit az ajtók kinyitásával a herceg szívébe jövő fény, így az „őszinteség fénye”, Bóka értelmezését figyelembe véve: a herceg szempontjából a félreérthetetlenül bevallott múlt. Ugyanakkor Judit szempontjából az ajtók kinyitása egy beavatási szertartás: szerelmének őszinteségéről, feltétel nélküliségéről kell bizonyosságot adnia azáltal, hogy figyelmen kívül hagyja, bármit is lát az ajtók mögött, nem kérdez, hanem elfogadja a látványt.

Ahogy arra mind Bóka, mind pedig Győri (igaz, más-más fogalommal) utalt, a hetedik ajtó egyfajta kiállítás (panoptikum vagy múzeum), a régebbi szerelmek őrzőhelye, ami a mű paradoxonát (a *Halálesztétikára* utalva a mese paradoxonát) adja. Mint az a *Halálesztétika* részleges ismertetéséből kiderült, a halállal való szembesülés entitásképző, hiszen nélküle nem fogható fel semmi egészként, hiszen ami egész, annak van vége. Ugyanakkor ennek teljes tudatosulása a megszűnést jelenti: aki valójában rálát a halálra, teljes tudatába kerül a végnek, az már nem tér vissza az élők sorába. Judit is az elmúlt szerelmek látványával való szembesüléskor jön rá, hogy amit érzett, szerelem volt, projektálja szerelmének halandóságát, de mivel ennek „halálával”, az elmúlt asszonyokkal szembesül, így az ő szerelme is továtúnik. Ugyanakkor, visszhangozva a *Halálesztétika* mottójának első felét (Halandók halála

élete a halhatatlanoknak) ezzel életet ad annak a halhatatlan létnek, amit volt asszonyként fog ebben a lelki térben betölteni.

Mi lehetne a megoldása a mesének Judit szempontjából? A különböző szobák látogatásakor Judit mindenhol vért látott, legyen szó a birodalom véres feleleiről, vagy a herceg kertje virágainak véres földjéről. Ha úgy vesszük, hogy a különböző szobákban látott vér jelezte a halált, ami, mint említettem, entitás-képző, így megformálta az egyes bűnöket. Fontos megemlíteni, hogy a hetedik szobából hiányzik a vér látása, vagyis ez a bűn nem formálódott meg, itt csak a szerelem halála az egyetlen, ami formát nyert. Itt talán Perrault-meséjére található egy indirekt utalás: Judit akkor lehetne a Kékszakállú „élete szerelme” ha a hetedik szobában holtan találná a régi asszonyokat, vagy legalábbis vért találna, amivel a Kékszakállú herceg utolsó bűnét, a torkosságot a halál által megformálva látná, mondhatni jelentéssel ellátva. A *Halálesztétika* mottójának második fele szerint pedig (halandók élete halála a halhatatlanoknak) a halandó szerelme (mely Judit halálával bizonyosan elmúlna) feltétlenségéről, annak „életéről” tenne tanúbizonyoságot ennek elfogadásával.

A Kékszakállú herceg szempontjából bűneinek „bevallása” a dráma tétje. Igaz, tudja, hogy ez a feladata, különben nem hozta volna várába a lányt, ugyanakkor nem bízik Judit szerelmének szilárdságában, abban, hogy a lány képes lesz-e az összes ajtó mögötti tartalommal szembesülni, meglátni azokban a „halált”, a vért, így rituálisan elfogadni és megformálni és e formaként elfogadni a herceg bűneit. A Kékszakállú sejtése nem alaptalan: a volt asszonyok a zálogai annak, hogy a folyamat már lejátszódott, bár nem tudhatjuk, ki hányadik ajtóig juthatott el. Bár az asszonyok „titulusait” nézve (hajnal, dél, est úrnője) talán a mű rámutat arra, hogy milyen mélyre jutottak a herceg lelkében. Ebből következhet, hogy az éjjel úrnőjeként Judit lehet a legközelebb a teljes megismeréshez, melyet e szimbolika alapján talán az éjjél jelenthet: ugyanakkor a ciklikus időszemlélet inderesen jelzi a feladat teljesítésének lehetetlenségét: mintha a mű dekonstruálná a bettelheimi elgondolásokat, vagyis a teljes személyiség megismerésének idealisztikus képe helyett a ciklikussággal jelezne az integer személyiség kialakulásának/megismerésének lehetetlenségét.

A herceg perspektívájából megjelenő halált, véget, lezártaságot Judit megformálása, a róla való múlt idejű beszéd jelenti: „Negyediket éjjel leltem...” (Balázs 1960, 53). Ezt a „fizikai formát”, proppi fogalommal élve „transzfiguráció” is erősíti: Judit gyémántkoronát és csillagos palástot kap, és így foglalja el helyét a hetedik szobában.

Kékszakáll kérése mindkét történetben magában hordozza a végkifejletet, és valahol az ősbűn elkövetésére referál. Ahogy Isten is megtiltja a tudás fája gyümölcsének leszakítását, és a tiltás ellenére mégis elköveti az első emberpár az



ősbűnt, ugyanúgy nyitja ki a tiltás ellenére a feleség Perrault-nál a tiltott kamra ajtaját, vagy Balázsnál Judit a leginkább tiltott ajtót, a hetediket. Ugyanakkor Balázsnál a büntetesként kiszabott halálítélet a feltétlen szeretetre irányul, nem pedig magára Juditra, aki, mivelhogy nem az a társ, aki a herceget minden „bűne” ellenére képes szeretni és kitartani mellette, megbukik a beavatási szertartáson, mely feleséggé tehetné volna. Ugyanakkor szerelme halála halhatatlan léte biztosít számára a hetedik ajtó mögött, mint „egy a sok közül”, betagozódik a régi asszonyok által felállított „rendbe”, az éjjel úrnőjeként.

Balázs története egy másik középkori műfajra is utal, a *danse macabre*-ra. A mese mondhatni a szerelem „haláltánca”, a történet végtelenített, mely a „hol volt, hol nem” kimondása nélkül is időtlen és – önmagába harapó uroboroszkígyóként – ismétlődővé válik. Hiszen, bár szemben Perrault-val, Balázs Béla nevet ad női szereplőjének, mégis érződik, hogy nem egyszeri esetről van szó, és nem csupán az, hogy a múltban is sokszor megismétlődött (lásd hetedik ajtó), de a jövőben is lezajlik sokszor, míg valaki nem a szerelem elmúlását találja meg az ajtó mögött, hanem a halott feleségeket, mintegy rituális győzelmet aratva felettük, halandók halálával szembesülve halhatatlan érzelmet nyer. Nem azt mondja, mint Judit, hogy mennyivel „szebbek és dúsabbak” a régi szerelmek, hanem felismeri, hogy ő a legszebb, amit csupán a Kékszakállú herceg lát meg.

A proppi elemzés végeredményeként felemás következtetésre jutottam a történet mese voltát illetően, hiszen Balázsnál a mesei funkciók más fontossági sorrendben jelennek meg, mint a proppi meseképletben. A némileg bettelheimi alapon végzett tartalmi elemzés arra mutatott rá, hogy egy felnőtt-mesével van dolgunk, nem gyermekeknek szóló, nem az őket foglalkoztató problémakör jelenik meg, hanem a felnőttkori párválasztás lelki folyamatainak vagyunk szemtanúi, de szimbolikáját tekintve mindenképpen egy mesei szimbólumokat használó történettel állunk szemben (hetes szám, ajtók, vár). Így elmondható, hogy Balázs Kékszakáll-átirata a felnőttek világába helyezi Perrault meséjét, de nem annyira a tiltás megszegésén van a hangsúly (hiszen akkor nem lenne Judittal a herceg az ajtók kinyitása közben), hanem a másik személy teljes elfogadásán, a teljes őszinteségen, mely az igazi lelki társ romantikus képéhez elengedhetetlen. Ugyanakkor ezt a romantikus képet a lélek hozzáférhetetlenségével némileg összetöri.

A gyakorlati meseírás egyik ékes példájának ismertetése után a következőkben Balázs mesével kapcsolatos elméleti elgondolásairól írok, melyről leginkább egyik korai (1908-ban keletkezett), művészetfilozófiai munkájában, a *Halálesztétikában* ír.

## 6. A Halálesztétika és a mese

Balázs korai művészetfilozófiai műve a *Halálesztétika* (eredeti, német címén: *Az öntudatról*) foglalkozik talán a legtöbbet és legkonkrétabban a mesével. Igaz, csupán két oldal erejéig, de, mint azt a későbbiekben látni fogjuk, talán az írás lehangsúlyosabb helyén, gondolatmenetének egy fontos mérföldköveként jelenik meg a mese. Ennek bizonyítására érdemes felidézni a műben szereplő főbb téziseket.

„*Halandók halála élete a halhatatlanoknak, halandók élete halála a halhatatlanoknak*”. Ez Balázs írásának mottója, mely egy Hérakleitosz-töredék balázsi fordítása. A *figura etymologicába* oltott tétel formája mikroszinten tükrözi az egész írás makroszerkezetét: a retorikai alakzat lényegét adó ismétlődések, Győri Orsolya szavaival élve „zeneileg visszatérő tézisek” jellemzik a művészetfilozófiai értekezést (Győri 2009). Ezen redundáns sorok az elmélet gerincét adó tételmondatok, melyek rámutatnak az elgondolások sarkalatos pontjaira.

Hogyan értelmezi Balázs a fent idézett Hérakleitosz-töredéket? Mint a dolgozat folyamán többször is írtam, a halál e műben entitásképzőként jelenik meg. Balázs Béla szerint „Csak a halál révén lehetséges tudata az életnek” (Balázs 1998, 19). Máshol azt írja: „a halál az élet formája.” Vagyis a határok ismerete által formálódik meg az egész, ahogy a kör is csak onnantól kezdve kör, hogy határai meg vannak húzva kör alakban. Az élet a szöveg szerint *áram*, mai szóval élve áramlás, „flow”, ami szakadatlanul, vég nélkül folyik, így a benne élők nem láthatják sohasem egészként. Talán az elejére, születésre lehet rálátásuk, de a végére, a halálra nem. A határral, a véggel való szembe-sülés képezi meg az „életszigetet”; a halál teszi kész, befejezett formává az életet, mely túlmutat azon, így nem *egy* élet, hanem *az* élet konstruálódik meg. Mindez csupán a halál aktusában válik lehetségessé, amely Balázs szerint az „élet negációja”. Ez mutat rá az élet transzcendens jellegére, egyfajta platóni ideához, a múlandóság mögött meghúzódó *οὐτως οὐ*-hoz (örökegyhez, ez egészen pontosan a létező kategóriája) való közeledéssel, az életnek saját egészen túlra való mutatásával.

A halhatatlanok tehát nem tudják, hogy élnek, létezésük nem definiálható „*az* élet” fogalmával, hiszen nem hálnak meg, tehát nem képződik meg az egész, az a forma, aminek a halál húzza meg a határait. Ezért jelenti számukra a halandók élete a halált, mert számukra az élet fogalma lesz olyan elérhetetlen, mint a halandók számára a halál fogalma. Balázs szavaival élve: „Csak a halál révén lehetséges tudata az életnek.” (Balázs 1998) Ugyanakkor létezésük,

a halhatatlanság, a halandó emberek halála által definiálódik, ahogy az eredeti görög szöveg pontos fordítása is írja: A halhatatlanok halandók, a halandók halhatatlanok, minthogy élnek azok halálát, azoknak pedig életét halják.

E „haláltánc” azért érdekes, mivel Balázs szerint a halálhoz való hozzáférés a művészetben keresztül lehetséges: „A művészet, tehát az élet öntudata”, valamint „A művészet az élet transzcendenciájának érzése.” Ahogy pár sorral feljebb kifejtettem, a transzcendenciát az élet határain túlra való tekintés (ami csak a határok szembesülését követően lehetséges) jelenti, az örökegységhez közelítést, ami nem vallási, hanem lételméleti, egyfajta „meta-vallási” kérdés. Balázs a művészet vallásának a panteizmust nevezi meg, mely Istent a természetben látja, és nem különbözteti meg az általa teremtett világtól.

A művészet és természeti szépség örök gordiuszi csomóját a *Halálesztétika* gondolatmenete Alexandroszhoz hasonlóan egy vágással oldja meg: tárgytalannak nevezi a kérdést. Mindezt azzal indokolja, hogy „természeti szép” nincs, hiszen annak lényegét az adja, hogy nem vesszük észre. A művész pedig nem a természetet jeleníti meg, hanem az a célja, hogy áttetszővé tegye azt, az általa „hasonlatként” létrehozott alkotás (amely a hasonlat Balásznál az „egészet” jelenti) szépsége pedig a művészet nagyságától függ. „A természetet fel kell fedezni és *minden* szép benne kivétel nélkül, amire erősen ránézett a művész.” (Balázs 1998, 17)

Ebben a részben Balázs érdekes definícióját adja a befogadónak, szerinte „Csak akkor értettünk meg egy képet, ha egy pillanatra alkotójának, művésznek érezzük magunkat.” (Balázs 1998, 17) Tehát a művészi megértés záloga egyfajta szerepjáték, melynek során az alkotó és a szemlélő szerepe felcserélődik: a kép nézőjének festővé kell válnia egy festmény megértéséhez.

Balázs szerint „minden művész alkotása... az egészet teremti, tehát a halálig ér. Csak a halál révén van értelme.” (Balázs 1998, 21) Szerinte ugyanis a műalkotás befejezett; a Diszkoszvető ókori görög szobra (legalábbis annak római másolata) szemlélésekor nem az a fontos, hogy mennyit edzett, hogyan készült fel korábban a sportoló, vagy, hogy milyen messzire dobta el az olimpián a diszkoszt. Azáltal művészet, hogy lezárt, véges, szemben a pillanatképpel, mely mindig a folytatásának elgondolására készlet. Így, ahogy Balázs is rámutat (Balázs 1998, 35), a saját arckép „parciális öngyilkosság”, legyen az versben, prózában megfogalmazva, vagy portréként lefényképezve, lefestve.

A fentiek alapján és Schopenhauer nyomán Balázs is a tragédiát tartja „a költészet csúcának”, ahol is, hasonlóan Katona József *Bánk bán*jához, mindenkinek igaza van (mind a királyné túlkapásai ellen lázadóknak, mind a királyhoz való lojalitást képviselőknak), ami által az „örökegység” megfoghatatlanságára, ellentmondásosságára mutat rá. „A kényszerű ellentmondásban

létünk egy határáig érünk és határaink érzése megérzése a határtalannak.” (Balázs 1998, 38)

Ezek után jelenik meg Balázs művében a meséről szóló rövid rész. E különálló fejezet felütése a legérdekesebb: „A mese paradoxonja. – Hol volt, hol nem volt...”

A mese ellentmondását Balázs Béla sok mindenben meghatározza, szerinte a mese „...a valótlannak is realitását ad hitével” (Balázs 1998, 41), megszünteti a valóság egyetlenségét, „alternatív világot” teremt. E világot a saját szabályai szerint formálja, és mindig valami mást, meglepőt képes mutatni. Így azt hihetjük, valami transzcendenst, Balázs Béla szavaival élve „metafizikai ösztönt” fejez ki.

Holott semmi nem immanensebb, bennfoglaltabb, a mesénél, hiszen azzal játszik, amije van: elemkészlete nem kimeríthetetlen. Nem ismer határt, az Óperenciás tengernek nem húz határt, de így nem is tud a határon túlra mutatni, emiatt nem lehet transzcendens. Nincs meg a „nincstovább érzése”, mely a transzcendenciát jellemzi. Nem halad semerre, nem ér el sehova Balázs szerint. „A mesének nincs határa és azért nincs is benne határtalan; semmit sem akar megérteni és ezért nincs, amit nem értene.” Később írja: „a mese öntudatlanság.”

Ugyanakkor nem csak az a mese Balázs szerint, ami tündéreket emleget. A mese lényege, hogy segít mások bőrébe bújni, akár száz életet is enged élni, de ezzel csak többet él a mese hallgatója, de attól még nem érzi jobban az életet, szemben a művészettel, ami közelebb visz az élethez. Ugyanakkor a paradoxon másik felét adja, hogy a halál és a mozdulatlanra merevítés sem idegen a mesétől, és keresztültörheti az immanenciát az egészet jelentő hasonlat meglátása vagy megérzése.

Ezek után, hasonlóan *A Kékszakállú herceg vára* Juditjához, különböző „ajtókon keresztül” („Gyerünk egy ajtóval beljebb.” (Balázs 1998, 44)) jut el Balázs műve egyik nagy fejezetének lezárásához. Ezen ajtók az öntudat és az idő érzésének problematikáját taglalják. Először arról ír, hogy „... ha minden pillanatban elfelejtünk az előtte valót, nem volna öntudatunk” (Balázs 1998, 44), hiszen nem lenne meg a két pont, a kezdő- és a végpont, mely entitást képez. Ez tehát az emlékezet hiányát jelenti, hiszen minden pillanat az első ilyenkor. Viszont anélkül nincs időérzésünk, ha nincs emlék, ami az elmúltat képes visszaidézni. Így az öntudat és az idő érzése egybekapcsolódik, és az emlékek által definiálódnak.

Ugyanakkor, alváskor néhány óra alatt egész életet élhetünk le, ami hamis időérzés, és mivel az időérzés és az öntudat összekapcsolódnak, hamis öntudatot eredményez az álom.

Ezek után Balázs azt mondja ki, hogy „Az életnek nincsen jelenérzése.” (Balázs 1998, 45) Az emlékek által konstruálódó időérzés és öntudat nem képes a jelen megérzésére, hiszen a múltból, a korábban lezártból nyer entitást. Így az öntudat a létben mindig csak utóíz, amit az elmúlt idő konstruál. Balázs szerint egyedül a művészet bír jelenérzéssel, teljes öntudattal, hiszen a műalkotás mozdulatlaná merevít valamilyen időpillanatot, nemcsak az utóíz, hanem az első közvetlen benyomást is konzerválja. Ez a művészet megváltása, amit az élet a jelenben való ráeszmélésével valósít meg. Ugyanakkor ez a ráeszmélés sem mentes a haláltól, hiszen az életre a jelenben való ráismerés különszakadást, lehatároltságot, „szigetet” hoz létre. Ezek után következik a korábbiak rövid, velős összegzése: „Csak a művészetben élek. Az életben csak emlékezem rá.”

Miért fontos a mese szerepe a művészet e funkciójának kimondásához? Ehhez címszavakban összegezzük, amit Balázs a meséről állít: megszünteti a világ egyetlenségét, de teremtett világának nincs határa, ami miatt nem mutat hat azon túlra, tehát immanens, azzal játszik, ami van. Nem akar megérteni semmit és nem is ért meg semmit, nem akar eljutni sehová, és nem is jut el sehova, csak bemutat, reprezentál, száz élet megélését teszi lehetővé, de nem visz közelebb az élethez, mert az egyik jelenség ott kezdődik, ahol a másik véget ér. Öntudatlanság a mese, mert nincs benne „nemértés”, mert nem akar semmit megérteni. Ugyanakkor persze a halál is megjelenhet benne, ami paradox voltát tovább erősíti, hiszen az által immanenciáján túlra mutat: immanens művészetté lesz.

Mintha a mese lenne az ellenművészet, mely a művészet definíciójához hozzágépít, hiszen könnyebben szemléltethető a tézis az antitézissel. Hiszen a művészet maga a tiszta öntudat, az élet, célja a természet átlátszóvá tétele, hasonlatba, kerek egészbe oltása, szemben az öntudatlan, alternatív világot kreáló mesével. Csak a művészetben nyilvánul meg a jelenérzés, mindig magán túlra mutat, mert a véggel szembesít, szemben az immanens mesével, melynek „se füle, se farka”, közelebb visz az élethez, sőt lehetőséget biztosít a benne- (és bele-)élésre, szemben a mesével, ahol csak egyik élet jön a másik után és „semminek sem érünk a végére”.

Mennyiben felel meg *A kékszakállú herceg vára* a Balázs által támasztott, mesével kapcsolatos követelményeknek? Létrehozza az alternatív világot, mely a valós világ mellett létezik: bemutat egy tudati, lelki teret. Nem tud önmagán túl lépni, ez adja végtelenített voltát: a vár ajtóit bezáródnak, újra sötét lesz a várban és újabb nőre vár a Kékszakállú herceg kastélya. Nem jut sehova és nem ért meg semmit, hiszen nem is célja: csak reprezentál, nem analizál. Ugyanakkor a vég, a lehatároltság, a halál is benne van, a különböző szobákban látott

vér alakjában, mely megformálja, ezáltal egészszé és elfogadásra készsé teszi a bűnöket. Ugyanakkor a végkifejlet, ahogy arra Győri Orsolya is utal, a szerelem halálát merevíti meg, teszi élhetővé, de általa nem jutunk közelebb hozzá, csak egy szituációt (egy életet) mutat be, de nem érdekli annak működése, lélekrajza (az élet).

A fentiek alapján érdemes összevetni, hogy a korábban ismertetett elméleti munkákhoz hogyan viszonyul Balázs elgondolása a meséről. Propp funkciórendszere valahol megfeleltethető a *Halálesztétika* azon elgondolásának, hogy a mese immanens, saját elemeit variálja, nem mutat önmagán, saját határain túlra. Hiszen Vlagyimir Propp harmincegy funkción és több alfunkción keresztül leírhatónak, képletbe szedhetőnek gondolja el a mesét. Bettelheim azon kijelentései pedig, melyek lelki alapon értelmezik a meséket, rámutatnak arra, hogy a mesék csak megmutatnak eseményeket, csak egy újabb életet adnak a többihez, nem az életet adják a maga teljességében, csak egy szeletét, melyet öntudatlansága és időtlensége határoz meg. Ugyanakkor, ahogy a mese elemzésében kifejtettem, hogy Bettelheim felfogását – mely szerint a mese egyfajta médiumként közvetíti a gyermek számára a neki megragadhatatlan lelki tartalmakat – némileg dekonstruálja *A kékszakállú herceg vára* azzal, hogy olyan mesét hoz létre, melyből nincs kiút. Balázs elgondolásaihoz hasonlóan ellentétek nehezen szétszedhető rendszere a várban megjelenített lélek, mely saját farkába harap: nem azért nincs megoldása, mert megoldhatatlan, hanem mert nem akarja, hogy megoldása legyen, így nem hozzáférhető a herceg lelke, mert a mese szimbólumai, rituális ciklikussága ellehetetleníti az így kifejezett lelki tartalom közvetítését.

Dolgozatom következő részében Balázs Béla leginkább saját filmjének nevezhető, *A kék fény* című 1932-es mozgóképet vetem össze az eddigi elméletekkel, valamint *A kékszakállú herceg várával*. Céлом, hogy a balázi életmű e kis szeletét, melyet elemzek, a librettó mellett egy színháztól / prózától eltérő médiumon is nyomon kövessem. Az elemzés elméleti keretének kibővítéséhez segítségül hívom Tzvetan Todorov 1970-es *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* (Todorov 2002) című munkájának néhány tézisét, melyeket a következőkben ismertetek.

## 7. Bevezetés a fantasztikus irodalomba

A könyv magyar kiadásának utószavában (Maár 2002) a kiadás szerkesztője kiemeli Todorov irodalomelméleti művének jelentőségét: véleménye szerint azért számít mérföldkőnek a bolgár származású formalista szerző műve, mert a korábban a fantasztikus irodalmat csak tematikus alapon tárgyaló szerzőkkel szemben Todorov az „általánosság igényével lépett fel” (Maár 2002, 170). Ez teszi lehetővé, hogy dolgozatomban Balázs esztétikai művéhez, valamint *A két fény*hez elméleti alapként szolgáljon.

Todorov művében a fantasztikus irodalom műfajként való meghatározására törekszik, ami véleményem szerint elméletének egyik legvitathatóbb problémája, főleg a későbbiekben szemléltetett módszerei miatt. Ehhez először a fantasztikum fogalmát próbálja megragadni a következőképpen: „...a fantasztikum (...) a csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán.” (Todorov 2002, 25) Vagyis Todorovnál a fantasztikum egyfajta határfogalomként jelenik meg: habozás, ingázás a valódi világ és a képzeletbeli világ határán, amely ingadozás egy befogadói magatartás a mű olvasása közben. Ennek ágense lehet egy fokalizált szereplő, aki rezonórként közvetíti ezt a fajta ingázást az olvasó számára, de ez a magatartás kialakulhat egy ilyesfajta hős nélkül is. Ugyanakkor e hatás megjelenéséhez elengedhetetlen, hogy a befogadó elutasítsa a költői és allegorikus olvasási módot. Vagyis Todorov szerint csak fikcióban jöhet létre a fantasztikum, a költészetben nem, mivel „...a költészet megtagadja a (...) felidéző-, megjelenítőképességet...” (Todorov 2002, 54). Továbbá azt is állítja, hogy csak a fantasztikum hat a korábban leírt egyedi módon az olvasóra, és a fantasztikus elemek jelenléte segíti a narrációt: „különösen feszes cselekményszerkesztést tesz lehetővé.” (Todorov 2002, 82)

Todorov könyvében felrajzol egy horizontális ábrát, melynek középvonalába a fantasztikumot állítja, két ellenfogalma pedig a „különös” (megmagyarázott természetfeletti) és a „csodás” (elfogadott természetfeletti):

---

tisztá különös	fantasztikus-különös	fantasztikus-csodás	tisztá csodás
----------------	----------------------	---------------------	---------------

---

A fent ábrázolt esetek lényege a következő: a „fantasztikus” előtaggal bíró művekben megvan a természetfeletti tünész látszata, ugyanakkor a fantasztikus-különös történetekben az esetek racionális magyarázatra lelnek, míg a fantasztikus-csodás esetekben a természetfeletti elfogadása jelenti a végkifejletet.

A tiszta különösen a fentiekkel szemben olyan eseményekről van szó, amelyek kezdettől fogva megmagyarázhatók a „józan ész szabályai szerint”, ám valamilyen megdöbbenőnek, szokatlannak tűnnek az olvasó és/vagy a mű szereplője számára. A különös fogalma alá tartozó művekben a fantasztikum két-féleképpen jelenhet meg: az egyikben csupán *szereplők érzéseihez* kapcsolódik, nem bármiféle eseményhez, ami józanésszel felfoghatatlannak tűnik, míg a másikban a *témákból* fakad, amelyek „a határok megtapasztalását” teszik lehetővé és többé-kevésbé ősi tabukhoz kapcsolódnak. Todorov az előbbire a horror-irodalmat, utóbbira a rejtélyen alapuló detektívregényt hozza példának.

A „tiszta csodás” esetében „a természetfölötti események nem váltanak ki semmiféle különleges reakciót sem a szereplőkből, sem az olvasókból. Nem az elbeszélte eseményekkel szembeni viszonyulás jellemzi a csodást, hanem az események természete.” (Todorov 2002, 49) Todorov szerint a mesék is csak a csodás egy változatát jelentik, ahol nem okoz nagy meglepetést olyan események/figurák szerepeltetése, mint a sárkányoké vagy különféle varázslatoké, sajátos világot kreálnak saját belső törvényekkel. „Ami megkülönbözteti a meséket, az egy írásforma és nem a természetfölötti státusza.” (Todorov 2002, 49) Vagyis nem biztos, hogy minden olyan csodás történet mese, amelyben a természetfeletti események léte nem kérdőjeleződik meg. E gondolat némileg korrelálhat Balázs mesével kapcsolatos azon gondolatával, mely annak immanens voltát hangsúlyozza: saját elemeivel, saját törvényei szerint játszik, ugyanakkor nem tud önmagán túllépni, magába fordult valami, ami nem akar a határain túlra tekinteni. Boldogan játssza le ugyanazt újra és újra, ahogy *A kékszakállú herceg vára* végtelenített története, anélkül, hogy bármit is megértene, továbbélne. Valamint Balázs is azt írja *Halálesztétikában*, hogy a meséknek „nem az kritériuma, hogy tündérekről van-e benne szó. A legrealisztikusabb drámák és regények gyakran csak mesék” (Balázs 1998, 42), ha az olvasót csak kiragadják önnön valóságából, ahelyett, hogy sejtelve támadna „az öntudat vallásos megborzadásáról.” (Balázs 1998, 42)

Az eddigiekből is látható, hogy Todorov – bár műve kezdetén még általánosít – műfaj-meghatározását narratív/befogadói funkciókhoz köti, a későbbiekben egyre inkább tematikus jegyek alapján teszi meg elkülönítéseit. A *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* későbbi fejezeteiben két ún. fantasztikus témát különít el: az *Én*-témákat és a *Te*-témákat.

Az *Én*-témák jellemzője, hogy megkérdőjeleződik anyag és szellem határa, amihez tudati, észlelésbeli módosulások vezetnek. Könnyen belátható, hogy itt az egyes szereplők szemén keresztül láttatott dolgok adják a fantasztikumot: fokalizációs technikák által kerül az olvasó közel egy olyan tudatállapotú szereplőhöz, akinek világtérféltetése, téradata valamiféleképpen (valamilyen szer



hatására vagy többszörös személyiségéből fakadóan) módosul, és ezáltal jelenik meg valamiféle kapcsolat a természetfeletttel. Todorov emlegeti a pszichikai eredetű betegségeket is: e furcsa tapasztalatok gyakran elmebetegekhez, megszállottakhoz kapcsolódnak, akik a „normális”, „rendszerű” világszemlélet helyett annak tagadása jellemzi őket. Ezáltal egyfajta jelenben való létet nyernek, elutasítva a „kommunikációt és a kölcsönös szubjektivitás elvét” (Todorov 2002, 126). Mindez hasonló a gyerekek világlátásához, akik számára csak a nyelv megismerésével nyernek jelentést az időre és térre vonatkozó fogalmak, olvasható Todorovnál egy helyen, ahol Piaget-t idézi (Todorov 2002, 125).

Tehát az ilyen tematikájú művekben ember és világ kapcsolatának, valamint az észlelési rendszernek alternatív lehetőségei kerülnek megjelenítésre. Filmes példaként Chris Nolan *Memento* (*Memento*, 2000) vagy Shyamalan *Hatodik érzék* (*The Sixth Sense*, 1999) című filmjével lehet legjobban szemléltetni e tematikát. E filmekben is valamilyen különös világérzékelés kerül a történet középpontjába, és ez tartja fenn a feszültséget a film végéig, amikor is megmagyarázásra kerülnek a korábban elfogadottnak vélt elképzelések (ezáltal csúszunk át a fantasztikus-különös kategóriájába).

A *Te*-témák ellenben az ember és vágyai, ember és tudattalanja, ösztönei kapcsolatát emelik ki: a „személyiség belső elrendeződésének kérdésköre” (Todorov 2002, 120) válik kérdésessé. Ahogy Freud óta tudható: az emberi személyiség nem ismerhető meg egzakt módon; a *Te*-témák ennek a bizonytalanságnak a megjelenítői: különböző deviánsnak tartott vágyak (szadizmus, nekrofilia, fokozott szexualitás) jelennek meg e tematikában, melyeknek sokszor ördög-figurák, vámpírok és más lények lesznek eszközei. Filmes példaként az egyes test-filmeket, testet és testi vágyakat tematizáló filmeket érdemes emlegetni, például Stanley Kubrick *Tágra zárt szemek* című filmjét vagy olyan horror filmeket, mint a *Fűrész*-sorozat vagy a francia *Mártírok* című film. Utóbbiban az egyes kiszemelt nők halál közeli állapotig való kínzása által szeretné egy titkos társaság megismerni azt a különös állapotot, amit a hasonló „mártírok” megtapasztalnak. A film végkicsengése szempontunkból annyiban érdekes, hogy az egyetlen nő, akit ebbe a furcsa állapotba sikerül eljuttatni (a bőre külső hámszövetének testéről való leválasztásával) még a halála előtt képes e szekta vezetőjének megsúgni élményét. A szektavezető, szembesülve az érzés eredőjével, öngyilkos lesz.

Todorov kitér arra is, hogy a *Te*-témák által a fantasztikum segítségével átléphetők olyan határok, amiket a társadalom képez meg: tabuk, cenzurális felügyelet alá eső perverziók kapnak jelölőrendszert a fantasztikum által. Ugyanakkor az *Én*-témák is feszegetik a tabukat, bár az érzékelésbeli élmények által közvetettebb formában mutatják azt meg.

Todorov felhívja a figyelmet arra is (Todorov 2002, 137), hogy az irodalmon belül a különböző korokban (a szerző a XIX. és a XX. századi irodalmat hasonlítja össze) eltérőek a lehetőségek az egyes tabuk leírására. Ezen lehetőségek expanzióját jelenti a film, ahol a nyelvi közlés mellett az audiovizualitás is nagy szerepet játszik e témák megjelenítésében, ugyanakkor szintén megtalálható a fantasztikum billegtetése a mozgóképekben. Egyes filmelméletek a mozi (és a műfaji filmek) sikerét is ennek tulajdonítják: általa a nézők kollektíve elfojtott félelmeket, szorongásokat szabadíthatnak fel. Ezért is hivatkoztam filmes példákra e két tematikus hálóval kapcsolatban, valamint *A kék fény* kapcsán még szó lesz ezekről, valamint a fantasztikus eseteiről.

Műve konklúziójában Todorov a fantasztikum fogalmán keresztül odáig jut el, hogy az irodalomban és a művészetben elmossa a létező és nem létező közötti határt: „Meghatározásánál fogva az irodalomban nem létezik valós és képzelt, létező és nem létező közötti határ.” (Todorov 2002, 143) Más szóval kérdésessé tesz minden dichotómiát: Todorov szerint „az irodalom olyan, mint egy gyilkos fegyver, mellyel a nyelv öngyilkosságot követ el” (Todorov 2002, 143), e kijelentés egy érdekes nyelvelméleti eszmefuttatás eredményeként születik meg. A szerző szerint ugyanis a nyelv működésmódja során valami megnevezésével kiválaszt egy tulajdonságot a sok közül, és azzal nevezi meg tárgyát. Ezáltal természetesen a megnevezett ellentétét is kijelöli. Az irodalom e szavak mentén létezik, de átlépi a megnevezés határát, meghaladja a verbális felosztásokat, lerombolva ezáltal a nyelven belüli metafizikát.

Ugyanakkor a fantasztikus irodalom a valós és valótlan ellentétére kérdez rá, dekonstruálva ezzel a metafizikát. Todorov állítása szerint a fantasztikus irodalom a valóságba utalja a képzeletbelit, úgy nevezi meg a nyelv által megnevezhetetlent, hogy annak eszközkészletét használja. Szerinte az írás „kiindulópontja annak halála kell legyen, amiről szól” (Todorov 2002, 150), így maga az irodalom paradox valami: azáltal van, hogy önmagát teszi lehetetlenné.

Mennyiben hozható párhuzamba Balázs *Halálesztétikája* ezen állításokkal? Talán a fentiekből nyilvánvalóvá vált, hogy mindkét szerző episztemológiai és ontológiai határfogalmakkal dolgozik: Baláznál az élet-halál dichotómia határainak megismerése és az azokon túlra tekintés, míg Todorovnál a valós / fantasztikus határainak megismerése, „billegtetése” jelenik meg az esztétikai elmélet részeként. Baláznál a művészet válik kitüntetett fogalommá, mely képes az élet határainak, a halálnak megsejtetésére azáltal, hogy megformál valamit, és a transzcendens felé tekint: ehhez szolgál fontos, ugyanakkor paradox átvezető lépésként a mese, mely egy alternatív világot kreáló, annak határain nem túllépő öntudatlan művészeti ág.

Todorov fő fogalma az irodalom, amely egy önmagát ellehetetlenítő művészi forma: saját életető erejének folyamatos megformálásával kreálja, de ezáltal el is veszti, meg is öli önmagát. E következtetéshez pedig a fantasztikus irodalomon keresztül jut el Todorov, vagyis az általa kiemelt figyelemben részesített fantasztikus irodalom segíti hozzá az egész irodalom paradox működés módjának megragadásához. Az elmélet metafogalmát a fantasztikum adja, mely minőségében korrelál Balázs halál fogalmával: szintén egy olyan elemről van szó, amely – hasonlóan Heidegger *világ*-fogalmához – szintúgy egyfajta el-nem-rejtettségben leledzik, és csak időnként kerül felszínre: ám amint próbáljuk megragadni, azonnal eltűnik, elveszik. Az élet a halál által elnyeri jelentését, de meg is szűnik létezni, a fantasztikum befogadói magatartása amint immanens vagy transzcendens magyarázatot kap, elveszik, megformálódik. Kissé metafizikai módon kifejezve: mintha valamilyen ősi tabu vagy tiltás jelenne meg itt, hasonlóan *A kékszakállú herceg vára* Perrault-féle változatához: a megismerésre törekvés folyamatos elbukással jár: amint megragadni próbáljuk e fogalmakat, eltűnnek, kicsúsznak a kezünkől.

*A kék fény* című film a továbbiakban jó példával fog szolgálni a todorovi kategóriák értelmezésére, valamint általa Balázs korai elméleti és szépírói munkássága is meg tud szólni.

## 8. A kék fény elemzése

A film érdekessége, hogy Balázs és Leni Riefenstahl együtt írták és rendezték, bár Balázs mint rendező, nem szerepel a stáblistán. Az 1932-es film történeti, életrajzi hátterét ismertető Kwiatowski-cikkben (Kwiatowski 2010) az is olvasható, hogy Gustav Renker *Bergkristall* (Renker 1943) című regényét használták alapul a forgatókönyv megírásához, amit szintén nem említene a főcímben.

A szöveg kitér még arra, hogy Siegfried Kracauer *Caligariól Hitlerig* (Kracauer 1993) című könyvében *A kék fényt* a német Bergfilmek típusába sorolja, melyeket protofasiszta ideológiát közvetítőkként állít be. Ennek ellentmond, hogy a film az üldözött szereplőt értéktelítettnek mutatja be, a falu lakóinak kiközösítő magatartását inkább bűnbakkeresésként szemlélteti, amit egy protofasiszta film véleményem szerint inkább valami korcsosulástól való megtisztításként szemléltetne.

A *kék fény*, bár hangosfilm, mégis leginkább a némafilmek módjára működteti a filmes elbeszélésmódot. Nagyon kevés dialógust használ, az eseményekre leginkább a szépen komponált felvételekből lehet következtetni. Balázs sokat idézett „arccal” és közelképpel kapcsolatos filmelméleti megfigyelésaira jó példaként szolgálnak a film arcközelijei: sokszor mutatja az egyes szereplők reakcióit közeli vagy félközelni képekben, ahol az egyes szereplők egyszerű érzelmei tükröződnek, ugyanakkor a szituációktól függően nyernek értelmet, és bár a szereplők viszonyulásait hivatottak kifejezni, sokszor elbizonytalanítják a szituációk értelmezését.

Filmzene használatában az aláfestést szolgáló muzsika sokszor tartalmazza a környezet zajait, hasonlóan a némafilmek zenéihez. Például a birkanyáj képeinél sokszor kolompolás hallatszik a dallamba beépítve.

A *kék fény* története keretes módon szerveződik: a szüzsé külső kerettörténetében egy pár érkezik autóval az olasz Santa Maria nevű faluba, melyet gyereksereg vesz körül érkezésükkor, és áttetsző, különleges köveket mutatnak nekik. A pár ez után a jelenet után szállást kér (és kap) a faluban. Szálláshelyükön figyelmesek lesznek egy fiatal nő képére, amiből több is található a lakásban. Vendéglátójuk, a nő kilétét illető kérdésükre fiával egy nagy könyvet hozat, melynek kinyitásával a film beágyazott történetébe lépünk át.

A film további részében mintha ezt a könyvet „olvasnánk”, ennek története látszik képpé válni. Eszerint a XIX. század második felében egy Vigo nevű festő érkezett a faluba. A film ennek színrevitelében mintha a korszak rémfilmjeit parafrázálná: szintén egy postakocsival érkező idegenként, egyfajta „senki földjén” száll le a fogatról, hasonlóan a *Drakula* vagy a *Nosferatu* főhőiséhez. Hasonló még, hogy a kocsis faképnél hagyja, miután kipakolta csomagjait, senki sem szól hozzá addig, amíg váratlanul meg nem jelenik a község kocsmárosa, aki bemutatkozik, és bevezeti a faluba. Megérkezvén, a festő meglepve tapasztalja a falusiak rosszkedvét. A kocsmában megtudja, hogy a falut körülvevő hegység Monte Christallo nevű hegye teliholdkor különös kék fényt áraszt, melynek hatására a fiatal férfiak elindulnak, hogy felmásszanak a hegyre, és megleljék a jelenség magyarázatát. Ugyanakkor a próbálkozások nem járnak sikerrel: a hegyre induló fiatalok lezuhannak a magaslatról és szörnyethalnak. Egyedül egyvalaki képes a hegy különös titkát kifürkészni: a község határain kívül élő, a hegyek lankáin nomád állattenyésztéssel foglalkozó Junta nevű fiatal lány, akit e különös tudása miatt a falu lakói boszorkánynak tartanak. A filmben megjelenő első holdtöltekor egy újabb ifjú esik áldozatul a hegy különös varázsának.

Érdeemes megfigyelni a narrációban a párhuzamos szerkesztésmódot: a különös jelenség kapcsán a falusiak, Junta, valamint Vigo szemszöge is

megjelenik: a falusiak félelemtől komor arcainak félközelije, Junta ábrándozó tekintetének közeli képe, valamint Vigo nézőpontja. Utóbbi mintha némileg „megtérne”: korábban úgy tűnik, mintha lenézné a falusiak babonás félelmét, ironikusan veti oda a spalettákat egykedvűen bezáró házigazdájának, hogy: „ja igen a kék fény miatt van erre szükség.” Ugyanakkor, amikor kinyitja az ablakot, ő sem tudja levenni tekintetét a jelenségről, a fény különös erejét pedig a hátulnézetből fényképezett, ablak előtt álló Vigo és az ablakon kívüli hegy képeinek többterese kompozíciója érzékelteti ahol az előtér, a szobabelső, lágy fókusszal van fényképezve, ugyanakkor a hegy képe éles.

A holdtölte utáni halálesetet követően a faluba érkező Juntát a halott fiú édesanyja meggyanúsítja, hogy miatta halt meg a fia, majd a falu lakói üldözőbe veszik a boszorkánynak tartott lányt. A lincselést csupán Vigo tudja megakadályozni, aki a falusiak elé áll, lehetőséget adva így Juntának a menekülésre.

Az eset után Vigo meglátogatja Juntát, a falu határán kívül található kis fakunyhójában, ahol szembesül a lány és egy vele lakó kisfiú, Guzzi szegényes körülményeivel. A későbbiekben többször meglátogatja a festő Juntáékat, és hoz a faluból ételt a számukra. A találkozások során a festő szerelmes lesz a lányba, akivel a kommunikációs nehézségek (a lány olaszul, a festő németül beszél) ellenére közölni tudja érzelmeit, ugyanakkor a lány megijed a férfi közeledésétől, nem tudja azt értelmezni a kettejük közt fennálló kulturális különbségek miatt.

A következő teliholdkor Vigo követi Juntát a barlangba, ahonnan a különös fény árad. Őket a kocsmáros idősebb fia követi, aki titkon szintén szerelmes a lányba, de ő lezuhan a hegyről. Vigo viszont be tud lépni a barlangba, ahol Juntát különös transzban találja a fényt adó kristályok hatására. Ugyanakkor a festő közeledésével megijeszti a lányt: Junta arcáról az olvasható le, mintha rajtakapná Vigo valamin.

A festő a kristályokhoz vezető út tudásának birtokában másnap a faluba érve elmondja a közösségnek, hogyan lehet az értékes kincshez eljutni. A film következő jelenetében a falubeliek elindulnak, és kibányásszák a különös kincset a hegy gyomrából. Miután a falubeliek diadalittasan hazatérnek, leginkább Bahtyin karnevál-fogalmával (Bahtyin 2002) leírható féktelen ünneplést tartanak (ami különös kontrasztban áll a film egy korábbi részében megjelenő visszafogott, keringőzős kocsmajelenettel). Ezzel párhuzamosan Junta felmászik a hegy kristályokat rejtő barlangjába, ahol szembesül az üres sziklaüreggel. Ezt úgy tűnik, nem tudja elfogadni, tragédiaként éli meg, a kifosztott barlangból visszafelé indulva elengedi a sziklát, amibe kapaszkodik és szörnyethal. A lány holttestére Vigo talál rá a hegy lábánál elterülő mezőn.

A film a külső keretben bemutatott könyv szavaival zárul, mely szerint a falubeliek örökké őrzik Junta emlékét. A könyv becsukódása után az autóval érkezett pár az ablakon keresztül a hegynél lévő vízesésre tekint, ahova Junta zuhant le a hegyről.

Fontos kiemelni a film gyönyörűen fényképezett szabadtéri felvételeit, melyek nagyban meghatározzák annak hangulatát. Sokszor láthatunk képet a felhőről, a hegyi mezőkről és az ott legelő kecskékről és birkákról, de a misztikus holdtöltekor sok felvétel mutatja a sejtelmesen ködbe burkolózó hegyet, a házak között beszűrődő telihold fényét, megképezve vizuálisan is a harmonikus hegyi táj idilljének és a baljós, félelmetes kék fénynek az ellentétét.

Talán az ismertetőből is kiderült, hogy a különös kék fény egy olyan határjelenség, mint a korábban ismertetett balázi, valamint todorovi írásokban használt halál vagy fantasztikum. Mintha a transzcendens és az evilági között közvetítene: olyan reakciókat vált ki a fényt szemlélőkből, melyek nehezen magyarázhatóak a természeti törvények által. Miért is kellene a kék fény hatására falusi férfiaknak elindulni e fény felé? Miért pont Junta az, aki nem zuhan le a hegyről, és mi magyarázza a jelenség által kiváltott önkívületi állapot? Véleményem szerint a szereplői viszonyulások adják a kulcsot ennek megértéséhez.

Először Junta reakciója lehet érdekes a fény kapcsán. Úgy tűnik, a lányt nem érdekli maga a fény, egyfajta gyermeki ártatlansággal szemléli, nem akarja megérteni, nem vár tőle semmit. Számára csupán csodálat tárgya, nem számít haszonra, holott szegényes körülményeit a kristály értékesítésével jobbra tehetné. A film ezt formanyelvileg is nyilvánvalóvá teszi: amikor Junta a barlangban tartózkodik, életlen fókusz alkalmaz az operatőr, érzékeltetve képileg a lány személyes viszonyát a kőhöz, kiemelve azt a magánkívüli állapotot, amit felkelt benne e fény. Todorov *Ēn*-témákkal kapcsolatos állításait érdemes itt beemelnünk: mind Junta, mind pedig a falusi fiatal férfiak világérzékelésében változás áll be a kék fény jelensége kapcsán. Mindkét változásban közös, hogy egyfajta transzba esnek a fény láttán, és fontosnak érzik, hogy elinduljanak annak irányába. Csak míg Junta képes felmászni a hegy meredek lankáin, addig a férfiak sorra szörnyethalnak.

A különbséget megvilágíthatja a falusiak és Junta fény iránt tanúsított hozzáállásának különbözősége. Junta mintha a todorovi rendszerben a jelenséget a „fantasztikus-csodás” oldaláról ragadná meg: elfogadja, hogy világának része e különös fény, nem is akar ellene / érte tenni semmit, ugyanakkor megvan az a fajta rácsodálkozás, mely más szereplőnek / szereplőcsoportnak nem adott a filmben. Gyakorlatilag nincs viszonya hozzá, aláveti magát a jelenségnek, hasonlóan a mesék működésmódjához, nem akarja megérteni, hasznosítani.

Viszonyulása mintha a balázi mese paradoxonát hordozná magában: Junta a jelenség immanenciájában tekint a jelenségre, nem keresi értelmét, nem akarja megragadni vagy kizárni életéből. Számára nincs határa e jelenségnek, nem is akarja azt túllépni, nem is keresi azt. Ezért kell hát meghalnia, amint a jelenség határa, értelme megképződik, a különös kő hegyből való kinyerésével.

A falu lakóinak reakciója más. Számukra fenyegető, félelmet keltő a jelenség, és mindent megtesznek azért, hogy valamilyen módon kizárják életükből. A kék fény megjelenésekor a falu lakói bezárkóznak, próbálják visszatartani a fiatal férfiakat, akiket megbabonáz a különös jelenség. Számukra az nem tűnik a „valóság részének”, nem tudják elfogadni a fény jelenlétét, de a fantasztikum billegése náluk is megvan, csak inkább a magyarázatkeresésben, ami a fantasztikus-különös narrációjába építi őket: keresik a módot, a megoldást, ahogy meg lehetne szabadulni ettől a jelenségből, törekednek kizárni azt életükből. Számukra egy határt képez meg a kék fény, ami miatt *Te*-témaként jelenik meg: valamifajta tabu megtestesülése, amire a reakciójuk elzárkózás, a kíváncsi fiatalok védelme, akikre *Én*-témaként hat a jelenség: anyagi és szellemi határa ez, amit nem szabad bolygatni, mert alááshatja a fennálló rendet, melyet a falu követ.

E tabu talán a szexualitás lehet, mely megismerésének különbségét a kulturális különbségek adják: Junta számára természetesként jelenik meg, míg a falusiak számára tiltásként, erkölcsstelenségként, a fennálló rendet veszélyeztető félelemkeltő elemként.

Vigónak, a festőnek a viszonyulása a „különös” todorovi kategóriájába helyezi e szereplőt. Rá nem hat delejezően a jelenség, bár elismeri különleges erejét, de csodálkozik a falusiak és Junta megszállottságán, mivel más kulturális közegeből jött. Számára egyfajta babonás „örültségként” tűnik fel az az állapot, amit a kék fényre adott reakciókban lát, és ezen abnormalitást szeretné megszüntetni. Meg akarja érteni azt, amit lát, meg akarja oldani a problémát, mely rettegésben tartja a falu lakóit. Mellesleg Junta iránti gyengéd érzései is arra ösztökélik, hogy javítson a kialakult helyzeten, a lány meg nem értettségén a falusiak körében. Mintha Balázs egy olyan művész figuráját alkotta volna meg, aki nem igazi művész: az a határjelenség, amit a természet kínál neki, számára nem érdekes, felülemelkedik rajta, a jelenség megszüntetését szeretné elérni, ami visszaállíthatja Junta presztízsét a faluban, és megszünteti a rettegést a kék fénytől, mellesleg pénzt is hoz a falunak / Juntának. Célját végül is áttételesen eléri: a falu félelme megszűnik a kristály kibányászásával, és Junta sem boszorkány többé: legendája generációkon át mesélődik, újra és újra átélhetővé lesz, a falubeliek pedig saját mártírjukként hősként tisztelik – ezt tanúsítja a kerettörténet. Ugyanakkor Vigo nem kívánta Junta halálát, nem

gondolta, hogy a megformált és ezáltal megölt jelenség által a határon billegő Junta a halál oldalára esik.

Az eddigiekből kiderülhet, hogy a film a benne szereplő könyvet színre vivő története egy balázi mesének lehetne ékes példája: immanenciájával, ciklikus voltával, mely közelebb nem visz az általa taglalt jelenséghez, de azt újra és újra lejátszva a mítoszképződés parabolájává lesz. A film elején saját irracionális félelmeinek feloldása végett Junta személyében bűnbakot kereső kicsinyesség tragédiája ez, ahol a meg nem értett lány értékeit csak azután ismeri fel a közösség, miután mártírrá tette. Hasonlóan *A kékszakállú herceg várához* itt is a megismerés problémájával állunk szemben, amelynek megint egyszerre vesztese és „nyertese” a nő. Szintén nincs meg a beavatás során a teljes megismerés, csak ez esetben Junta megismerése fullad kudarcba: a falusiak meg sem próbálják a „bűnbak” kategóriáján kívül máshogy szemlélni a lányt, Vigo pedig félreérti, legalábbis bagatellizálja a problémát, amit a fény Juntának jelent, ezáltal elveszti őt. Ugyanakkor örökléteket biztosít neki halála a mítosz által (hasonlóan Juditnak a hetedik ajtó), ahogy a Hérakleitosz-töredék balázi fordítása is kimondja: *„Halandók halála élete a halhatatlanoknak, halandók élete halála a halhatatlanoknak”*.

A megismerés problémája ugyanakkor némileg tágabb ez esetben. A falusiak emberként ismerték félre őt, míg Vigo mint nőt ismerte félre. Soshana Felman női örültségről írott tanulmányában (Felman 1997) kiemeli, hogy a férfi értelem tárgygyá redukálja a nőt, ismerhetőnek és birtokolhatónak gondolja el. Nem képes Vigo sem úgy, ahogy van, elfogadni Juntát a maga „örültségével együtt” (ahogy ellenkező előjellel Judit nem fogadja el a Kékszakállút minden bűnével együtt), változtatni akar rajta, gyökerestől akarja megszüntetni a kék fénnel együtt, hogy az ő elvei szerint normálisnak láthassa, olyanná akarja megformálni, ami neki tetszik, ezáltal el is veszti.

## Konklúzió

Dolgozatom célja volt rámutatni Balázs elméleti és írói munkássága közötti párhuzamokra, szemléltetni, hogy mesével és művészettel kapcsolatos korai elgondolásai nyomon követhetők nem-elméleti munkásságában is. Ehhez elméleti példaként a *Halálesztétikát* használtam, annak is leginkább a mesével kapcsolatos kijelentéseit, amiket *A kékszakállú herceg vára* című opera verses változatán és *A kék fény* című film segítségével világítottam meg.



Elemzésem belterjességét elkerülendő, segítségül hívtam olyan klasszikusnak számító, mesével és fantasztikus irodalommal szakirodalmakat, mint Vlagyimir Propp: *A mese morfológiája*, Bruno Bettelheim: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek* és Tzvetan Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című munkái. E szövegek által sikerült mozgásba hozni Balázs korai elméleti munkásságát, és olyan párhuzamokra rámutatni, melyek nagyban emelhetik Balázs Béla korai esztétikájának presztízsét.

## Idézett művek

- Bahtyin, Mihail. 2002. [1965] „A probléma fölvetése,” in uő.: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest: Osiris Kiadó, 9-70.
- Balázs Béla. 1968. „A kékszakállú herceg vára. Előszó a német kiadáshoz,” in uő.: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. Budapest: Kossuth Kiadó, 34-37.
- Bálint Péter. Szerk. 2006. *Közelítések a meséhez*. Debrecen: Didakt Kft.
- Bettelheim, Bruno. 2004. [1976] *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kúnos László. Budapest: Corvina Kiadó.
- Bóka László. 1960. „Utószó,” in Balázs Béla. *A kékszakállú herceg vára*. Budapest: Magyar Helikon, 59-75.
- Felman, Soshana. 1997. [1973] „A nők és az örültség: a kritika téveszméje,” in *Testes könyv II*. Ford. Hódosy Annamária, 381-406.
- Füzi Izabella. 2009. „Arc, hang, tekintet: szemiotikai, esztétikai és politikai összefüggések Balázs Béla filmesztétikájában.” *Apertúra*, 2009/ősz. (<http://apertura.hu/2009/osz/fuzi>; 2010.03.15.)
- Gorilovics Tivadar. 2006. „Kékszakáll – kérdőjelekkel,” in *Közelítések a meséhez*. 188-194.
- Győri Orsolya. 2009. „A vég és határoltság szerepe Balázs Béla Halálesztétikájában és A Kékszakállú herceg várában.” *Filmtett* (<http://www.filmtett.ro/cikk/1179/a-veg-es-hataroltság-szerepe-balazs-bela-halalesztetikajaban-es-a-kekszakallu-herceg-varaban>; 2010.03.15.)
- Kis Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc. Szerk. 1997. *Testes könyv II*. Szeged: Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport.
- Kőhalmi Péter. 2009. „Balázs Béláról írni.” *Apertúra*, 2009/ősz (<http://apertura.hu/2009/osz/kohalmi>; 2010.03.15.)
- Kracauer, Siegfried. 1993. [1947] *Caligaritól Hitlerig*. Budapest: Magyar Filmintézet.

- Kwiatowski, Aleksander. 2010. „Balázs Béla és Leni Riefenstahl.” *Ex Symposion*, 71. 44-49.
- Maár Judit. 2002. „Utószó,” in *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. 155-170.
- Mihály Emőke. 2008. „Mint nyugtalanító titkos gondolatok élnek...” – *Balázs Béla elméleti írásainak egy mai megszólítása*. Kolozsvár: Koinónia Kiadó.
- Propp, Vlagyimir Jakovlevics. 2005. [1928] *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Budapest: Osiris Kiadó.
- Renker, Gustav. 1943. *Bergkristall*. Gütersloh: Bertelsmann
- Rorty, Richard. 1985. [1972] „A filozófia és a természet tükre.” Ford. Fehér Márta. *Filozófiai Figyelő*, 1985/3. 64.
- Sófi Boglárka. 2010. „Csend. Most a Halálesztétika szól hozzátok...” *Ex Symposion*, 71. 9-17.
- Todorov, Tzvetan. 2002. [1970] *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Budapest : Napvilág Kiadó.

Kapás Zsolt Zsombor

# Mockumentary, a dokumentarista jelhasználat reflexiója



## 1.1. Mi a mockumentary?

A mockumentary-t általában olyan filmtípusnak tekintik, mely dokumentarista eszközök intenzív alkalmazásával fikciós eseményeket jelenít meg. Bár ez az általánosító leírás segítségünkre lehet a meghatározásban, mégsem tekinthetjük az adott jelenség kimerítő definíciójának. A dokumentarizmushoz kapcsolódó filmnyelvet és olvasási módot kihasználó, azokra építő mockumentary-k működése ugyanis árnyalt, speciális filmes jelenséggként értelmezhető. Dolgozatom célja, hogy feltárjam az ál-dokumentumfilmek azon tulajdonságát, mely alapján a dokumentarista eszközrendszer használatával erőteljes reflexió jár együtt, amely meghatározza a befogadás jelentéstulajdonítási mechanizmusainak működését.

Annak érdekében, hogy a mockumentary-kat ezen aspektusból közelítsük meg, lényegesnek tartom előzetesen a dokumentarizmus jelenségének jelhasználaton alapuló megragadását. Ezt a szemiotikai vizsgálatot – mely a mockumentary-t mint jelhasználati formát vizsgálja – egy történeti áttekin-téssel kezdem, amely a dokumentarista eszközhasználat történeti alakulásá-nak függvényében értelmezi az ál-dokumentumfilmek jelhasználati konven-cióinak kialakulását. Magának a dokumentarizmusnak a kimerítő felvázolása önmagában is hatalmas terjedelmű lenne, így az érvelés hatékonysága érdeké-ben csupán a hozzá kapcsolódó jelhasználat történelmének egy szűk kivonátá-val fogok szolgálni. Céloom ezzel, hogy a felvázolt példák alapján eljussunk egy jelhasználati aspektusból megfogalmazható dokumentumfilm fogalomhoz, amelyhez képest meghatározható a mockumentary jelensége.

A dolgozatom központi témáját képező filmforma megragadásában lénye-ges mozzanatnak számít a mockumentary-k kategorizálása, a különféle alko-tói intenciók és alkalmazott hatásmechanizmusok alapján történő osztályo-zása. Ezen keresztül válnak láthatóvá az ál-dokumentumfilmek különböző típusai, melyek eltérő módokon reagálnak a dokumentarista eszközhasználat

és a hozzá kötődő befogadói értelmezés működésére. A kategorizálást követően vonhatjuk le végső következtetéseinket a mockumentary jelenségéről.

## 1.2. A vizsgálat megalapozása

A továbbiakban a magyar „ál-dokumentumfilm” megnevezés helyett az angol „mockumentary”, illetve „mock documentary” kifejezéseket fogom használni. Az angol „mock” szó sokkal árnyaltabb jelentést tulajdonít ennek a filmtípusnak, mint a magyar megnevezés. Ez a szó ugyanis az olyan jelentéseken túl, mint a „hamis”, a „mű-”, az „ál-” (melyek megfeleltethetők a magyar „ál-dokumentumfilm” kifejezésnek), olyan értelmezésben is használható, mint „megtévesztés”, „kigúnyolás”, vagy akár „csúfolódás”. Ezen utóbbi jelentések árnyalják a mockumentary filmtípusnak a befogadók értelmezési stratégiáihoz való viszonyát, és rámutatnak a benne érvényesülő hatásmechanizmusok működésére. Tény, hogy a magyar „ál-dokumentumfilm” megnevezés a tárgyalt filmtípus legalapvetőbb mozzanatára vonatkozik, mely a hangsúlyos dokumentarista eszközhasználatban nyilvánul meg. Ezzel szemben az angol megnevezés amellet, hogy szintén utal erre, bizonyos mértékig rámutat a jelhasználat mögött meghúzódó olyan filmkészítési intenciókra, melyek a megtévesztésben illetve a kritikában gyökereznek.

A fogalomhasználat tisztázását követően röviden fel szeretném vázolni a kutatás menetét. Mint már említettem, a mockumentary-kban megjelenő filmkészítési stratégiák és hatásmechanizmusok megértéséhez feltétlenül szükség van a dokumentarista jelhasználat vázlatos történeti áttekintésére. A mockumentary-kban felidézett dokumentarista technikák funkciói ugyanis nem ragadhatók meg anélkül, hogy rámutatnánk a dokumentarizmus filmes irányzatának történeti változatosságára, módosuló jelhasználatára, valamint a hozzá fűződő befogadói konvenciók sokféleségére.

„A” dokumentarista filmnyelv nem írható le a filmtörténet minden korszakára érvényes szabályrendszerrel. A formálódó alkotói, illetve befogadói konvenciók a filmtörténelem folyamán korszakonként eltérő módon érvényesültek. A dokumentumfilm történetének áttekintése során nem vállalkozom kimerítő történelmi vizsgálódásra; a dokumentarizmus történeti szempontú megközelítését annyiban végzem el, amennyiben segítségemre lesz a mockumentary-k létrejöttének és működésének pontosabb meghatározásában.

Mindezek után az mockumentary-k kialakulását szintén történelmi kontextusba helyezve tárom fel. A filmtípus megszületésének lehetséges okai tovább árnyalják működésének jellegzetességeit, valamint a dokumentarizmushoz való viszonyát.

A vizsgálódás ezek után helyeződhet hangsúlyosan elméleti síkra. A gyakorlatban megvalósult filmes jelenségekből itt vonom le azokat a következtetéseket, melyek kirajzolják a két vizsgált filmtípus jelhasználatban jelentkező viszonyát. A dokumentumfilmek bemutatása ad majd viszonyítási alapot a mockumentary-k megragadásához, melyet filmes példákkal kívánok majd alátámasztani.

Ezek a filmes példák azonban nem csupán a vizsgált jelenség egységes elméleti magját rajzolják körül, hanem annak árnyaltságát, változékonyságát is láthatóvá teszik. A mockumentary sokféleségét a Roscoe és Hight által felvázolt, általam bizonyos mértékben kiegészített kategóriarendszerben (Roscoe & Hight 2001, 100-181) kívánom láthatóvá tenni, melyen keresztül rámutatok az ide tartozó alkotások eltérő működésére. A filmek készítőinek intenciói, a befogadók értelmezési mintáihoz fűződő viszony, valamint az alkalmazott hatásmechanizmusok alapján különíthetjük el ezeket a műveket, így hozva létre a Paródia, a Kritika és Megtévesztés, a Dekonstrukció, valamint a Hatásorientált mockumentary-k osztályát. Fontos hangsúlyozni, hogy olykor találkozhatunk olyan alkotásokkal is, melyek a kategóriarendszer alapján úgymond hibridként működnek, több csoport jellemzőit is egyesítik. Azonban a sokféleség ellenére minden mockumentary-ban megtalálhatjuk ezen filmforma meghatározó elméleti és működésbeli jellemvonásait.

## 2. A dokumentumfilm történeti megközelítése

A filmes dokumentarizmus történeti áttekintésén keresztül kitapinthatóvá válik az irányzatot meghatározó filmes elemek és az alkotói intenciókhoz kötődő tényezők változó rendszere. A dokumentarizmus történeti alakulásának szemrevételezése során fontos hangsúlyozni, hogy az okfejtés tétjét nem annak latolgatása képezi, hogy milyen mértékben nevezhető a dokumentumfilm a világ pontos reprezentációjának. A bemutatás célját annak demonstrálása képezi, hogy a dokumentarista filmek értelmezésében milyen fontos szerepet játszik a történelmi kontextus, valamint a hozzá kapcsolható filmes eszközhasználat. Azt az aspektust kell szem előtt tartani, mely az irányzatot

a kontextushoz kötött kódhasználat és azoknak értelmezése alapján közelíti meg.

Filmtörténeti szempontból a vizsgált irányzat igen változó képet mutat az alkotói intenciók, a filmkészítési alapelvek, valamint a felhasznált eszközök terén. Az ilyen aspektusból végzett fejtegetés rámutat a dokumentarizmus hangsúlyos dinamizmusára, mely fontos szerepet játszik a dokumentarista filmkészítés definíciójára irányuló kísérletben. Ennek érdekében kívánok felvázolni néhány filmtörténeti pontot, rámutatva a különböző kontextusokhoz fűződő alkotói intenciók és formanyelvi megoldások korszakaira.

### 2.1.1. A Lumière fivérek filmjei

Ha a filmtörténet kezdeteinél kezdjük a dokumentarizmus körüljárását, akkor rögtön a Lumière fivérek ősfilmjeit helyezhetjük a vizsgálódás középpontjába. Már az olyan filmeknél, mint a *Vonat érkezése* (Auguste & Louis Lumière 1895), vagy mint a *Megöntözött öntöző* (Auguste & Louis Lumière 1895) találhatunk bizonyos elkülönítési szempontokat, melyeket Gelencsér Gábor eleve- nít fel egyik írásában:

„A kezdet kezdetén léteztek úgynevezett »természetes felvételek«, amelyekben a kamera tőle független eseményeket rögzített – a vonat érkezését, a tenger hullámlzását –, s voltak a felvétel kedvéért megrendezett események, például - hogy ismét a Lumière-ősfilmek közül hozunk példát – a megöntözött öntöző mulatságos gegje (Gelencsér é.n.).

Ezeket a szempontokat a dokumentarizmus és a fikciós elemeket megjelenítő játékfilmek elkülönítésének előzményeiként értékelhetjük, melyek alapvetően a felvételek témájában gyökereznek. Az egybeállítási felvételek, a totalban rögzített események, a mozdulatlan kamera mind jellemzői voltak ezeknek az alkotásoknak, így még nem beszélhetünk sajátos eszközrendszerekről, szerkesztési utómunkálatokról. Ezek a filmek magának a médiumnak olyan korai kísérleteit, szárnypróbálgatásait mutatják, ahol még nem érdemes filmirányzati törekvésekről beszélni.

### 2.1.2. Flaherty és Grierson dokumentumfilm elképzelése

A dokumentumfilmek egyik legelső alkotásaként (nem számítva a híradókat és az útirajzokat) a *Nanuk, az eszkimó* (Flaherty 1922) című művet nevezhetjük meg. Az alkotással megszülető egzotikus filmek csoportja a nyugati civilizációtól földrajzilag és/vagy kulturálisan távol eső területeket, népeket kívántak bemutatni, szem előtt tartva a Flaherty számára is kiemelten fontos drámaiságot. Grierson, aki Plantinga egyik cikke alapján elsőként alkalmazta a „documentary” kifejezést, a dokumentumfilm készítésének módját kreatív munkaként, művészi törekvésként határozza meg, melyen keresztül a feldolgozatlan felvett anyagot problémaközpontú narratívába szerkesztik (Plantinga 2009, 10). Ezen korai dokumentumfilmek, ahogyan az a Lumière-fivérek filmjei is, csupán témájukat tekintve választhatóak el a korszak megrendezett játékfilmjeitől. Bár a *Nanuk, az eszkimó* egy valódi eszkimócsalád életét kívánja bemutatni, a jelenetek nagy részét mégis előre megtervezett módon forgatták le.

Flaherty egyensúlyt tartott a hiteles eredeti felvételek és az olyan megrendezett jelenetek között, mint amikor az eszkimók egy nagyméretű iglut építettek, amelynek egyik oldala nyitva maradt, hogy az alváshoz készülő család le lehessen filmezni (Bordwell & Thompson 2007, 208).

A valós események bemutatásán, a megrendezett jeleneteken, és a drámaiságra törekvő szerkesztésen keresztül a *Nanuk, az eszkimó* és a hozzá hasonló filmek fektetik le a dokumentumfilmek készítésének első alkalmazott szabály- és jelrendszerét. Ez a szabályrendszer pedig a korszak játékfilmjeitől inkább csak az alkotások témája szempontjából különíthetők el.

Még a felhasznált formanyelv szintjén sem vehetünk észre feltűnőbb eltéréseket. Ezt jól tükrözi André Bazin a *Filmnyelv fejlődése* című tanulmánya. Ebben Bazin a filmkészítőket a formanyelv használata alapján sorolja a képben hívók (akik a kép plasztikáján keresztül, vagy a montázs alkalmazásával kívánnak jelentést létrehozni), illetve a valóságban hívók (akik a képhez nem kívánnak hozzátenni, inkább annak realizmusán keresztül kívánnak üzenetet közvetíteni) csoportjába (Bazin 2002, 24-43). Az érdekesség az, hogy a *Nanuk, az eszkimó* a valóságban hívók csoportjába került, olyan játékfilmes alkotók művei mellé, mint Murnau vagy Stroheim. Flaherty filmjét Bazin főként az eszkimók vadászatát bemutató beállítás alapján emeli ki, ami egy plánon belül mutatja a vízben kapálózó, prédául szolgáló rozmárt és a parton erőlködő vadászokat, akik egy kötél segítségével próbálják partra húzni az állatot. Bazin

ennek a beállításnak a hatásosságát, realistább időkezelését állítja szembe a képből hívók által preferált intellektuális montázs használatával. Ami azonban számunkra igazán lényeges ebből a példából, az a felismerés, hogy a korai dokumentumfilmeket formanyelvi eszközök alkalmazása alapján nem különíthetjük el feltétlenül a játékfilmek irányzatától.

### 2.1.3. Vertov és a „Filmszem”

A dokumentumfilmek vizsgálatában fontos megemlíteni Dziga Vertov „Filmszem” elméletét, amely filmkészítési elveit a valóság képeinek szervezésére alapozza, erősen szembehelyezkedve a teátrális, történetmesélő filmekkel. Az elméletet Vertov egyfajta tudományos, kísérleti kutatásként írja le, melynek lényegét „(a.) az életből vett tényeknek filmszalagra történő tervszerű regisztrálása; és a (b.) filmszalagon rögzített dokumentáris filmanyag tervszerű megszerzése” adja (Vertov 1973, 135).

Ha ezt az elgondolást a dokumentarista törekvések irányából közelítjük meg, láthatjuk, hogy a *Nanuk, az eszkimóval* ellentétben itt már sokkal hangsúlyosabb szerepet kap a játékfilmekkel való elvi szembehelyezkedés. Vertov és követői már az egész mozgalom célját úgy határozzák meg, mint a tényeken alapuló hatás minél hatékonyabb kiváltását, szemben a képzelőerővel átítatott fikciós művek hatásával.

Mindennek ellenére a filmkészítés eszközrendszere itt sem határolható el könnyen a korszak történetmesélő filmjei által alkalmazott megoldásoktól. Vertov *Ember a felvevőgéppel* (Vertov 1929) című alkotásában ugyanúgy előszeretettel hasznosította a montázs különböző fajtáit, mint Eisenstein, vagy Pudovkin. A filmszem elmélete ugyanis az új látásmód megteremtésének egyik kiemelt elemeként nevezi meg a mindennapi érzékelés tapasztalatain túlmutatató képi és időrendi filmes manipulációk használatát. A montázs, a gyorsítás, az egymásra exponált felvételek, az extrém kameraállásokból rögzített felvételek és számos más film-trükk is beletartozik az alkalmazott eszközrendszerbe. Maga az *Ember a felvevőgéppel* is bővelkedik ilyen megoldásokban. Ezzel már az első beállításban szembesülhetünk, amiben két összeollózott kép eredményeként egy trükkfelvételt láthatunk, melyen egy kicsinyített operatőr kezd felvételeket készíteni egy hozzá képest óriási kamera tetejéről.

Ez a dokumentarista vonulat tehát igen ellentmondásosan kapcsolja össze a valóságot hűen reprezentáló képekben való hitet és a montázst alkalmazó filmek, valamint az absztrakt alkotások manipulatív, torzító eszközrendszereinek jelentést konstruáló mechanizmusát. Fontos megjegyeznünk persze, hogy



a játékfilmekről való elhatárolódás igénye itt igen erősen megfogalmazódott. Azonban ez az igény, csakúgy mint a tényeket reprezentáló felvételekben való hit, csupán egy idealizált cél, egy új látásmód megteremtésének alávetett, részleges összetevője maradt.

### 2.1.4. Dokumentumfilm és propaganda

Az európai diktatúrák kiépülésével párhuzamosan, valamint a II. világháború előrehaladtával megerősödött a dokumentarizmus irányzatának ideológiai alávetettsége. A valóság tükrözésének igénye a politikai célokat szolgáló propaganda és manipuláció nyomása alá került. A filmes eszközrendszerek, a rögzített események mind az adott ideológiai irányzat által meghatározott szelekciónak, ellenőrző intézmények által felállított szabályoknak megfelelően érvényesülhettek csak. Elfogult érvelésű, fikciós elemeket erősen alkalmazó, nyomatékosan egyoldalú olvasatot engedélyező filmek készültek, melyek a sikeres propaganda érdekében a nézők érzelmeire kívántak erős benyomást tenni.

Az 1935-ben készült *Az akarat diadala* (Riefenstahl 1935) a Nemzetiszocialista Német Munkáspárt Nürnbergben rendezett kongresszusát dokumentálja igen pontosan kiszámított és megtervezett módon. A film alkotói úgy kívánták rögzíteni az eseményeket, ahogyan az ideológia kívánta hirdetni önmagát. Bár úgy tűnhet, a kamerák csupán megfigyelői a látványos eseményeknek, mégis éppen a dokumentáló apparátus válik fontos szervezőelvvé.

Riefenstahlnak elképesztő anyagi források álltak a rendelkezésére, az eseményeket pedig gondosan megtervezték, hogy minél jobb felvételeket lehessen róluk készíteni. E cél érdekében még arra is lehetőség nyílt, hogy néhány beszéd egyes részeit egy másik helyen, másik időpontban újra felvegyék, ha az eredeti anyag használhatatlannak bizonyult (Nichols 2009, 30).

*Az akarat diadala* a Nemzetiszocialista Német Munkáspárt mögé felsorakozó német nép öntudatát, a Führerhez kötődő imádatát, valamint a párt irányítóinak buzdító beszédeit jeleníti meg, mindezt a kamera kifogástalanul precíz, pontos használatával. Ahogyan arra Bill Nichols rátapint, a film egy valóban megtörtént ideológiai parádét rögzít, melynek a forgatás megtervezett módon szervezőjévé, részévé válik (Nichols 2009, 30).

Másfajta megközelítést jelenít meg a *Midway Csata* (Ford 1942), melyben a háborús propaganda az Egyesült Államok ideológiai nézőpontját erősíti. Ebben a filmben a dokumentarista felvételeket az összecsapások helyszínére kivitt operatőrök rögzítik, így nem beszélhetünk olyan precíz megtervezettségéről, mint a fent említett műben. A felvételek nagy része spontán eseményeket tár elénk, melyeket a széles körben még nem alkalmazott 16 mm-es kamerákkal rögzítettek. A kézikamera használata remegő beállításokat, kapkodó kameramozgásokat eredményezett, mely a felvételek hitelességét erősítette.

A harci jelenetek rögzítése mellett azonban igen erőteljesen megjelennek a propagandát szolgáló fiktív alapú elemek. A film Hollywoodhoz való kötődése megkérdőjelezhetetlen, hiszen az alkotás rendezője John Ford, narrátorként pedig Henry Fonda hangjára ismerhetünk rá. Ford számos felvételt készített a katonák bevetés előtti és utáni elfoglaltságairól, melyek mellé a narrátor személyes, hazafias, buzdító monológját társította. Az amerikai nép megszólítása érdekében olykor még egy társ-narrátort is bevetettek, aki az anyaországban maradt asszonyok sztereotípiája alapján kialakított, aggódó anyaként kap szerepet. Ez a sztereotípiát képviselő női narrátor a személyes hangvételű megszólalásaiban az otthon biztonságából figyelő, katonákért aggódó emberek hazafias érzelmeit kívánta reprezentálni és fokozni.

Magának a hangalámondásnak egyik lényeges részletét adja az, mikor ez a társ narrátor a dokumentumfelvételeken mintegy „felismer” egy közkatonát, és a családjáról kezd beszélni. Ezzel párhuzamosan a rendező hétköznapi tevékenységük (kötögetés, telefonálgatás) közben megjeleníti a megemlített családtagokat, akiket szintén sztereotipikusan, a szimpátia felkeltésének igényével formált meg (és akiket egy Bordwell által megnevezett forrás alapján színészek alakítanak). Mindezek az elemek az azonosulást, az érzelmi érintettséget kívánják minél erőteljesebben kiváltani a nézőkből. Emellett Bordwell rámutat arra a tényezőre is, hogy a film nagy részét amerikai népdalok és indulók kísérik, ezzel tovább fokozva az amerikai nézőkre tett benyomást (Bordwell & Thompson 2007, 336).

Ezeknek a filmeknek a vizsgálata rámutat a felvételek és a hozzájuk kötődő jelentéstudajdonítás kapcsolatára. Az egyes filmek csupán az általuk képviselt ideológiai szempontot alátámasztó értelmező közegnek felelhetnek meg, így az általuk képviselt értékrendek összehasonlításával erőteljes ellentmondásokba ütközhetünk. Az egyik politikai fél propagandafilme ugyanis a másik fél számára elfogadhatatlan és hamis. Csupán az ideologikus értelmezési mechanizmusok elhagyásával érhetünk el egy másfajta nézőpontot, melyen keresztül megláthatjuk az adott alkotás propagandisztikus jelhasználatát.

Bizonyos szinten a mockumentary irányzatához is köthetünk egy ehhez hasonló értelmezést, erre azonban majd a későbbiekben térek vissza.

### 2.1.5. A személyes dokumentumfilm

A szerzői elméletek és az autonóm filmes eszközhasználat elvének kiemelkedő hatása érzékelhető a Bordwell által személyes dokumentumfilmeknek nevezett alkotásokban (Bordwell & Thompson 2007, 506-511). Az olyan filmek, mint a francia *Állatok vére* (Franju 1941) vagy az iráni *A ház fekete* (Farrokhzad 1963) a valóság egyes elemeinek tükrözésén túl a készítők művészi törekvéseit is megjelenítik. A filmek a bemutatott eseményeken keresztül a szerző véleményét, értékrendjét tükrözik, sokszor implicit, lírai módon.

Az *Állatok vére* egy párizsi vágóhíd mindennapi eseményeit tárja elénk. A film egyfelől tájékoztató jelleggel készült, ezt viszont gyakran felülírják a lírai megoldások, olykor pedig kifejezetten az informáló és a művészi törekvések ütköztetését tapasztalhatjuk. A film kezdetén Párizs határánál lévő bolhapiacról készült, megrendezett felvételekkel találkozhatunk, melyek a szürrealista filmek hagyományait követik. Ide sorolhatnánk a fa ágáról lógó csillár képét, vagy az egymás mellé halmozott kacatokat, kartalan próbababát, gramofon hangszórót megörökítő beállítást. Szintén találkozhatunk olyan, a dokumentumfilmes hagyományoktól idegen elemekkel, mint a díszes képátmenetek, melyek díszes ajtócskákat és női legyezőket megjelenítve, függőnyszerűen záródnak össze, majd nyílnak ki újra.

A város határát és a város kiüresedett utcáit megörökítő, költői hangvétellű, hangalámondással kísért képek halmozását azonban megakasztják a bemutatásra kerülő vágóhídi jelenetek. Az ezt feltáró, brutális eseményeket megörökítő felvételek szem előtt tartják a pontos dokumentálás igényét, azonban a képek fő célja inkább a megdöbbenés lesz. A narrátorok, akik olykor ténszerűségre törekvő, olykor pedig kifejezetten lírai módon megfogalmazott monológokban szólalnak meg, nyíltan mutatnak rá a daloló, füttyölgető mészárosok értelmetlannak tartott gyilkosságaira, és a sajnálatot keltő állatok tehetetlenségére, pusztulására. Emellett a film a vágóhíd falai között folyó tömeges vérontás dinamikus történéseit a hétköznapiak monoton múlását kifejező kietlen utcaképekkel állítja szembe. Mindezen elemek többféle értelmezési lehetőségnek adnak teret, melyhez erőteljes hangsúllyal kapcsolódik az állati hús lelkiismeret-furdalástól mentes fogyasztásának kritikája.

*A ház fekete* egy lepratelep életét jeleníti meg, ám erősen lírai hangnemben. A megjelenő helyszínek és szereplők egy szimbólumrendszer elemeiként

tűnnek fel, így lehetetlenítve el a realista feltárás és a hozzá fűződő narratív struktúrák szabályainak érvényesülését. A képek töredezett, asszociációs montázsokra épülő, allegóriákkal teli művé állnak össze, melyet a narrátorok és a szereplők által mondott vallásos imák és versek költői sorai kísérnek.

A dokumentumfilmek ezen csoportja a valós jelenségeket a játékfilmes hagyományoktól kölcsönzött eszközök alkalmazásával jelenítik meg, a jelrendszerek felhasználásának szervezőelvét pedig az *auteur* elgondolás alapján magának a szerzőnek a művészi elgondolásai, motivációi szolgáltatják. A filmek készítésében a célként kitűzött drámaiság megkérdőjelezhetetlen, Flahertyvel ellentétben azonban itt ez nem az elbeszélte eseményekből összeállított cselekményeken, hanem magukon a képeken, a montázsokon, és a teremtett lírai hangulaton alapszik. Ezek alapján hangsúlyoznunk kell, hogy ezekben a filmekben a szerzőiség sokkal fontosabb szerepet játszik, mint bármilyen dokumentarista szabályrendszer.

### 2.1.6. A *direct cinema* és a *cinéma vérité*

Az imént felvázolt alkotóközpontú filmkészítési hozzáállással hangsúlyosan szembehelyezkedve épült ki a mai napig nagy hatású *direct cinema*. Ez az 50-es évek végén elterjedő technikai újítások, a 16mm-es kamera és a könnyen kezelhető hangrögzítő apparátus által felkínált lehetőségekre épített (Bordwell & Thompson 2007, 511-517). A felszerelés mozgékonyabb, kötetlenebb dokumentálást eredményezett. Ennek lehetősége teremtette meg a dokumentarizmus azon válfajának alapelvét, mely a filmkészítőt az események pusztja megfigyelőjeként határozza meg, elutasítva a forgatókönyvet, az újrátájtott jeleneteket, illetve az utómunkálatok önkényes jelentéscreálását.

A Bill Nichols dokumentumfilm tipológiájában felvázolt megfigyelői ábrázolásmód érzékletesen tükrözi a *direct cinema* alkotói elképzeléseit:

„E megfigyelő hozzáállás az utómunkálatok, a vágás során éppúgy érvényesült, mint a forgatás során, ami olyan filmeket eredményezett, amelyekben nem volt kommentárhang, nem volt nondiegetikus zene vagy hangeffekt, nem voltak képközi feliratok, történelmi rekonstrukciók, a kameráknak megismételt cselekvések, sőt még interjúk sem (Nichols 2009, 27).

A már korábban idézett Bordwell-Thompson munkából levonhatjuk azt a következtetést, hogy a fenti meghatározás érvényes ugyan a *direct cinema*

Egyesült Államokban és Kanadában működő ágazatára, a franciaországi alkotók azonban egy másik szempontból közelítették meg a valóság tiszta dokumentálásának módját. A háttérbe húzódó, láthatatlan megfigyelői pozíció idealizálása helyett itt a feltárás lényeges mozzanata volt a filmkészítők beavatkozása, az eseményeket elő(re)mozdító buzdítás, provokálás. Fontosnak tartották a megfigyelt személy és az alkotó közti együttműködést, hogy a megfigyelt személyek képesek legyenek elmondani érzéseiket, gondolataikat. Ugyanis ha a filmek készítői „arra vártak volna, hogy az emlékek maguktól törjenek fel, és aztán a jelenetet pusztán megfigyeljék, az alany talán sosem nyílt volna meg” (Nichols 2009, 32). Mindezek alapján az interjúk készítése, a filmkészítők filmben való fokozott megjelenése sem volt kizárva. Ezt a dokumentarista hozzáállást nevezik gyakran *cinéma vérité*-nek (ezt az elnevezést gyakran használják a *direct cinema* szinonimájaként is).

A *direct cinema* ezen két ágazata máig tartóan lefektette a dokumentarizmus legjelentősebb konvencióit, ami az eszközrendszerhez, az alkotói célkitűzésekhez, a befogadói stratégiákhoz kötődik. A mozgékony kézikamera használata, a személyek hétköznapi élethelyzetekben való megfigyelése, vagy a bensőséges interjúk felvételei mind olyan elemek, amelyeket a néző határozottan a dokumentarizmus irányzatához köt, és amelyek a mockumentary-k számára fognak kiváló felületet nyújtani a kritizálás, az elbizonytalanítás és a megtévesztés lehetőségére.

### 2.2.1. Mockumentary és az autonóm filmes jelhasználat hatásai

A dokumentarista áramlatokban a valóság reprezentációjának egyes elképzelései eltérő elveken és gyakorlati megoldásokon alapultak. Az egyik megközelítés a művészi szerkesztést tartotta szem előtt, addig a másik a valóság bemutatását kísérleti alapokra helyezve nyúlt a filmtrükkök lehetőségéhez, míg a harmadik teljes mértékben elhatárolódott a szerkesztési folyamatoktól. Mindéből levonható a konklúzió, hogy a filmes dokumentarizmus olyan jelenség, mellyel kapcsolatosan a történelem folyamán többféle, különböző alkotói intenciókkal találkozhatunk, és amelyek más-más kontextusok alapján, eltérő eszközrendszert hasznosítva hozták létre műveiket. Ami számunkra itt igazán fontosá válik, az magának a filmes jelhasználatnak azon megközelítése, mely előmozdította a mockumentary-k létrejöttét.

A mockumentary mint filmtípus (mint sajátosság jelhasználati mód) kialakulásához jelentős mértékben hozzájárult az 50-es évek elején jelentkező modernista filmnyelv néhány meghatározó jellegzetessége. E viszony egy

lehetséges megközelítéséhez ki kell emelnünk Astruc 1948-ban megfogalmazott kamera-töltőtoll (*caméra-stylo*) elméletét (Astruc 1999, 158-162), melyben a filmet kifejezések és jelentések halmazaként értelmezve nyelvként határozza meg. A filmes nyelvhasználatot, tehát a mozgókép jelrendszerének alkalmazási lehetőségeit az írásos nyelv rugalmasságához hasonlítja, amely alapján a film alkotója úgy készíti műveit, ahogy az író papírra veti irományát. A film nyelvként való elgondolása és használata az alkotók számára lehetővé teszi azt a személyes hangvételt, melyen keresztül kitörhetnek az elvárások és konvenciók fennálló, megcsontosodott rendszeréből.

Astruc ezen írása, valamint kortársainak hasonló törekvései teremtik meg a modern filmek és az *auteur* elgondolás elméleti alapjait (Bordwell & Thompson 2007, 442-446) Ebből kiindulva azt mondhatjuk, hogy az olyan modernista alkotók, mint Antonioni, Fellini vagy Bergman, sajátos filmes jelrendszert alakítottak ki, melyeket nem lehet feltétlenül a konvencionális jelentéstulajdonítási mechanizmusokkal értelmezni. A fennálló séma és elvárás rendszereket figyelmen kívül hagyó új értelmezés az *auteur*, a szerző szabad eszközhasználatát hirdeti. A szabad jelhasználat a filmkészítők számára lehetőséget ad a műfajok és irányzatok határvonalainak átlépésére, a hozzájuk kötődő kifejezési módok keverésére. Ebben a folyamatban a dokumentarista irányzat sem maradt érintetlen.

Az autonóm jelhasználatot megalapozó elméletek és filmek rámutattak a dokumentarizmus filmnyelvi eszközrendszerének átvehetőségére. Ez a konvenciókkal szembemenő filmművészeti hullám kiemelten fontos a mockumentary létrejöttében. A dokumentarizmus által alkalmazott kódok, eszközök (gondoljunk itt a *direct cinema* elemeire) játékfilmekbe történő átemelése mutatott rá arra a lehetőségre, mely maga után vonhatta a mockumentary megszületését. Bár az átvett elemek az olyan alkotásokban, mint a *Máté evangéliuma* (Pasolini 1964), vagy az *Algíri Csata* (Pontecorvo 1966) még egy érzékelhető, körüljárható játékfilmes kontextusba épültek bele, mégis érdekes kérdéseket vetettek fel az értelmezési mechanizmusokkal kapcsolatosan. Ezeknek a kérdésköröknek a továbbgondolását valósítja meg az általunk vizsgált mockumentary, melynek megjelenését az új hullámok korszakára, a 60-as évek közepére, második felére tehetjük (Bár kérdéses, hogy az 1965-ös, Peter Watkins által készített *The War Game*-et (Watkins 1965) korának megfelelően dokumentumfilmként kellene-e értelmeznünk). Ez alapján tehát a vizsgált filmformát az autonóm jelhasználat hatásaiból eredeztethetjük.

### 2.2.2. Mockumentary, mint a dokumentarizmus kritikája

Szintén lényeges szempontot képez a vizsgált filmformával kapcsolatosan a dokumentarizmus valóságtükröző státuszába vetett hit elbizonytalanodása. Ez egyfelől a dokumentumfilmek jelrendszerének az autonóm jelhasználat elvein alapuló játékfilmes felhasználásából következhet. A folyamatban közrejátszhat az egyszerű kezelhetőségű, könnyen beszerezhető filmkészítői apparátusok elterjedése is, mely lehetőséget adott a direct cinema és a cinéma vérité azonos technikai alapokon nyugvó jelrendszerének kisajátítására. Mindezek alapján beszélhetünk a dokumentarizmus státuszának bizonytalanná válásáról. Ez a jelenség vonja maga után az irányzatot kritizáló elméletek születését, melyeknek kiváló érvelési alapot nyújt a mockumentary dokumentaristának feltüntetett, megtevesztő eszközhasználata.

### 2.2.3. Mockumentary, mint a dokumentarizmus önreflexiója

A szabad filmnyelvi eszközhasználat gondolata a filmi modernizmusban csúcsonyosodott ki. Ennek egyik elemeként nevezi meg Kovács András Bálint a filmes önreflexiót, melyet „rendszerint az esztétikai konvenciók által keltett illúzióhatás felfüggesztésére használják”, és melynek „végső célja egy közvetlen diszkurzív viszony létrehozása a szerző és a közönség között” (Kovács 2008, 231-255). Az önreflexió tehát a film szövetébe „lyukat” üt, melyen keresztül az alkotó rámutathat műve szabályrendszerére, működésére, a fikciós narratíva mögött meghúzódó filmes struktúrára. Ezzel az aspektussal is kapcsolatba hozhatjuk a mockumentary-t, ami ebből a megvilágításból a dokumentarizmus sajátos, önmagára való reagálásaként ölt formát. Ebből kiindulva a dokumentarizmus önértelmezése hozza létre az általunk tárgyalt filmformát, mely a valóság reprezentációján alapuló, konvenciókon nyugvó kódrendszerbe öltöztet fikciós elemeket, ezen keresztül teremtve meg a reflexivitást, mely az adott filmek szövetébe hol explicit, hol implicit módon épül bele. Tehát a mockumentary egy dokumentarista jelhasználaton alapuló homlokzatot épít fel, és ezen helyezi el azokat a „lyukakat” melyen keresztül ráláthatunk a mögötte megbújó fikcióra, és így magának a kódrendszernek a működésére.

### 3.1. A dokumentarizmus elméleti megragadása

A dokumentarista irányzat folyamatosan formálódó jelenségként értelmezhető. A dinamikus, változó kontextus viszonylatában különböző jelhasználati módokkal, eltérő alkotói intenciókkal és ezeknek megfelelően változó nézői értelmezési mechanizmusokkal találkozhatunk.

Ezt figyelembe véve juthatunk el a dokumentarizmus egy meghatározó definíciójához. Jane Roscoe és Craig Hight a mockumentary-nak szentelt könyvükben a dokumentarizmust kontextusba ágyazott jelrendszerként értelmezik, mely alapvetően a fikció és a tény (fact) határvonalán helyezhető el (Roscoe & Hight 2001, 42). Nichols elméletét (Nichols 2009, 20-41) átvéve ők is kódok és konvenciók halmazaként írják le ezt az irányzatot, melynek intézményi háttérét, alkotói szándékát, filmes eszközhasználatát, társadalmi megítélését, valamint a befogadói stratégiákat filmtörténeti szempontból hangsúlyos dinamizmus jellemzi.

Ez a meghatározás segíthet abban, hogy a dokumentarista törekvések történeti formáit az adott kontextusnak megfelelően kezeljük, értelmezzük. Grierson kreatív szerkesztési módjával készült művek, Vertov tudományos igényű, filmszem elméletének alávetett filmjei, vagy a *direct cinema* alkotói beavatkozástól függetlenített képsorai ugyanannak a filmes irányzatnak eltérő kontextusokban való megmutatkozásaiként értelmeződnek.

Mint ahogyan arra a Roscoe-Hight elmélet is rámutat, az egyes dokumentarista művek eltérő módon és mértékben kötődhetnek a fikciós, illetve a dokumentációs igénnyel készült elemekhez. E kötődés megítélése, értelmezése pedig szintén az adott korszakot jellemző kontextustól függ. Nichols hozzáteszi, hogy a fikciós, illetve a dokumentarista filmek narratív szerkesztési módja, illetve eszközhasználata sok esetben feltűnő hasonlóságokat mutat.

Bár a szintén idézett Plantinga is egyetért azzal, hogy a dokumentarizmus által alkalmazott reprezentációs sémák erősen kötődnek a fikciós filmekre jellemző szerkesztési módokhoz, ő ezen felül felvet egy további lényeges szempontot. Minden fikciós elem beemelése ellenére a dokumentarizmushoz kötődik a valós világ tükrözésének igénye, ami egy olyan „ellentmondást nem tűrő beállítódáson (»assertive stance«)” (Roscoe & Hight 2001, 8) alapul, mely szerint képesek lehetünk hozzáférni a valósághoz, pontosan reprezentálni azt, és a bemutatásán keresztül hatni is tudunk rá. Ez az elképzelés mind a filmkészítők, mind a befogadók számára elengedhetetlen alapkövetelmény a dokumentumfilmek értelmezésében, elhelyezésében.



A világ reprezentálhatóságába vetett hit mellett fontos szempontot képez a dokumentumfilmek forgalmazási folyamatokban való meghatározottsága, a terjesztést elősegítő „műfaji” besoroltsága és az ezekhez kapcsolódó értelmezési mechanizmusok működése. Az alkotók intencióinak közönség felé történő kommunikálása, az ezen folyamat köré épített mediatizált információátadás igen fontos alapot nyújt az elkészített mű elhelyezésében, értelmezésében.

A filmkészítők (és a forgalmazás intézménye) a filmeket fikciós, avagy dokumentumfilmként azonosítják a közönség számára. (...) Az indexálás utasítja a nézőt arra, hogy a konvencionálisan megfelelő befogadási módot alkalmazza, és meghatározott elvárásokat támasszon a filmmel szemben (Plantinga 2009, 14).

A dokumentarizmus értelmezésében fontos még kiemelni a Plantinga által összefoglalt, a néző individuális értelmezésein alapuló elgondolásokat, melyek szerint a dokumentarizmus meghatározását, valamint annak fikciótól való elkülöníthetőségét az egyének következtetési módjai alapján határozhatjuk meg (Plantinga 2009, 12-13). Plantinga ebben a folyamatban hangsúlyosan kiemeli a tárgyalt fogalmak szociális kontextusba való beágyazottságát. Ezt a gondolatmenetet folytatva kijelenthetjük, hogy a befogadói jelentéstudajdonítás folyamata egy adott környezethez és történelmi kontextushoz kötődő, szocializációs folyamatokon keresztül elsajátított értelmezési mintákon alapul, melyet az egyes individuumok szociális, etnikai, nemi, életkori, iskolázottsági, műveltségi paraméterei formálhatnak tovább.

A dokumentarizmusra érvényes jelentéstudajdonítási mintákat nem tudjuk pontosan meghatározni. Azonban a legáltalánosabb elgondolásként a már korábban felvázolt, Plantinga által kifejtett „ellentmondást nem tűró beállítódáson” alapuló vélekedést nevezhetjük meg, mely a világhoz való hozzáférhetőségbe, pontos reprezentálhatóságába és a reprezentáción keresztül a világ megváltoztathatóságba vetett hitben gyökerezik.

Szintén lényeges szempontot nyújt a jelenéstudajdonítási minták filmes jelrendszerekhez való kötődése, tehát a filmes kódok értelmezési mechanizmusok kiváltásában betöltött szerepe. Itt térhetünk vissza a Roscoe és Hight által kiemelt elgondolásra, mely a dokumentumfilmet egy kontextusba ágyazott kód- és konvenciórendszerként ragadja meg. A dokumentumfilmben alkalmazott kódok a filmtörténet egyes pontjain eltérő elveket, eszközöket hasznosítottak, és ezzel együtt a befogadók értelmezései is az adott kontextus konvencióin alapulnak. Az érvényes, a világ reprezentálhatóságába vetett hit elvéhez

a befogadók tudatában olyan felvételi módok, szerkesztési eljárások, narratív struktúrák rögzülnek, melyek a dokumentarizmusról kialakult konvenciók részét képezik. Ezek a filmes eszközök a dokumentarizmusra jellemző jelentéstulajdonítási mechanizmusok alkalmazását váltják ki a befogadókból. Ez az elméleti szempont visz minket a legközelebb a mockumentary-k működési elvének megértéséhez

## **3.2. A mockumentary osztályozása: A Roscoe – Hight kategóriarendszer**

A mockumentary elméleti megragadásában fontos kiemelni, hogy ebben az esetben sem beszélhetünk egységes filmformáról. Ennek okát az képezi, hogy a dokumentumfilmekhez hasonlatosan itt is eltérő alkotói intenciókkal van dolgunk, melyek különböző hatásmechanizmusokat kamatoztatnak az egyes filmekben. Fontosnak tartom tehát egy kategóriarendszer felvázolását, melyen keresztül rá kívánok mutatni a vizsgált filmtípust képviselő művek többféle működési elveire. A kategóriákat egy-egy filmes példával fogom megragadni, és ezeknek a fentebb felvázolt dokumentarista elgondoláshoz való viszonyát kitapintani. Célom, hogy mindezekon keresztül eljuthassunk egy pontos és áttekinthető mockumentary definícióhoz.

A korábbi meghatározás, mely a mockumentary-t olyan filmként értelmezi, mely dokumentumfilmes eszközök segítségével fikciós cselekményt mutat be, nem veszi el érvényességét, de feltétlenül szükséges a bővítése.

A játékfilmekből beemelt műfaji elemek kezelése, a dokumentarista eszközhasználatra való reagálás, a készítők intenciói, vagy akár az önreflexivitás érvényesülése mind olyan területnek számít, mely alapján a mockumentary-k hatékonyan csoportosíthatjuk. Megvizsgálhatjuk, hogy a filmek milyen műfaji elemeket használnak fel, hogyan módosítják azokat a dokumentarista jelhasználat folyamán, valamint hogy betartják-e a hozzájuk kapcsolódó dramaturgiai szabályokat, vagy inkább kritika tárgyává kívánják tenni azokat. A dokumentarizmustól kölcsönzött elemek hasznosítását is a fejtetés középpontjába állíthatjuk azon szempontok alapján, hogy milyen formanyelvi, szerkesztési, narratív eszközöket alkalmaznak ezek közül, valamint hogy milyen ezeknek a viszonya a játékfilmes elemekhez. Megfigyelhetjük a filmkészítők intencióit, céljait is. Ennek alapját képezheti a történetmesélés igénye, a konvenciók aláaknázásán keresztül a befogadók megtévesztése,

a dokumentarizmushoz kötődő elvárások, elképzelések kritikája, vagy akár a fikciós és dokumentarista elemek ütköztetésével a mockumentary önreflexivitásának kiemelése. Ez az önreflexivitas, mely ha implicit módon is, de jelen van a filmtípus minden alkotásában (hiszen mindegyik épít a jelhasználat önkényességére), pedig különböző mértékben érhető tetten a filmek szerkesztésében, vagy akár a témát szolgáltató cselekményben.

A pontosabb, kezelhetőbb kategorizálás érdekében szükséges, hogy fellevenítsük Roscoe és Hight mockumentary tipizálását, melyet ha kiegészítünk, akkor lefedi a filmtípusban felmerülő lehetőségeket. A munkájukban a fentebb megemlített szempontok vegyítéseként jött létre egy három ágazatra bontható kategóriarendszer. Mivel a már megemlített osztályozási lehetőségek nagyrészt mindegyik mockumentary-ban érvényesülnek, Roscoe és Hight a csoportokat a bennük legjobban érvényesülő, domináns tulajdonság alapján definiálták. Ebben a felosztásban találjuk a (A.) Paródia, a (B.) Kritika és Megtévesztés, valamint a (C.) Dekonstrukció csoportját (Roscoe & Hight 2001, 100-181).

A következőkben ezeket a kategóriákat, valamint a szükséges kiegészítéseket fogom kifejtetni egy-egy film segítségével.

### 3.2.1. (A.) Paródia

A Paródia csoportjára a „dokumentarista kódok és konvenciók »jóindulatú«” felhasználása jellemző, melyben nyilvánvalóan, minden leplezés nélkül jelenhetnek meg a fikciós elemek. Ezek az elemek képezik a komikum alapját, mely a kategória lényeges tulajdonságaként nevezhető meg. Az ide sorolható filmek eszközhasználatukkal és szerkesztési elvükkel egy dokumentarista projekt, egy dokumentumfilm látszatát keltik, melynek tárgyilagosságától, tájékoztató jellegétől még a komikus elemek megjelenítésekor sem térnek el. Szintén erre a kategóriára jellemző az önreflexivitas irányában tanúsított érdektelenség is.

Ebbe a kategóriába olyan alkotások tartoznak, mint a *Zelig* (Allen 1983), fontos előzményként pedig a *Fogd a pénzt és fuss!-t* (Allen 1969) nevezhetjük meg. Bár a *Fogd a pénzt és fuss!-t* egy dokumentarista játékfilmnek tartom, mégsem szabad szem elől téveszteni a ténytet, hogy a Paródia csoportra jellemző hatásmechanizmusok ebben a filmben érvényesültek először. Már ebben is megfigyelhetőek olyan megtévesztési szándéktól mentes, a dokumentarista eszközhasználatra erősen építő jelenetek, melyekben a tájékoztató

jelleg és a hozzá kötődő ténszerűség egységessége akkor sem bomlik meg, amikor egy komikus, abszurd esemény kerül bemutatásra.

A *Fogd a pénzt és fuss!* egy Virgil nevezetű pitiáner bűnöző életét, annak főbb mozzanatait tárja elénk. Megismerjük a szereplő gyerekkorát, rossz útra térésének mozzanatait, a börtönben eltöltött éveit, valamint kialakuló párkapcsolatát. A mű mindezt a dokumentumfilmek tájékoztató jellegét idéző, problémaközpontú szerkesztésre épülő, illetve teljes mértékben játékfilmes sablonokon alapuló jelenetek keverésével jeleníti meg.

Ez a vegyítés igen könnyedén kimutatható, hiszen az irányzatok dominanciája, szabályrendszere jelenetenként váltja egymást. Meg kell jegyezni persze, hogy az egész filmben igen hangsúlyosak az olyan dokumentarista elemek, mint a film egészét átfogó portréfilm jelleg, a nondiegetikus narrátor alkalmazása, az archívnak feltüntetett felvételek alkalmazása, a megfigyelő ábrázolásmódra jellemző kamerahasználat, vagy a szereplőkkel készült interjúk bemutatása.

Azonban a dokumentarista eszközök túlsúlyba kerülése nem vonja maga után a mockumentary megnevezést. A játékfilmek szerkesztési és narratív elemei ugyanis teljes jelenetek erejéig átveszik a dominanciát. Ezekben a dokumentarista hagyományokat felrúgva a kamera fölveszi a láthatatlan, mindent látó megfigyelő pozícióját, alkalmazásra kerül az analitikus vágás, használják a beállítás-ellenbeállítás megoldását, intenzívebbé teszik a plánváltásokat, és határozottabban jelennek meg a montázsok is. Mindez bizonyítja, hogy ebben a filmben nem beszélhetünk egy egységes stílusról, mindent átfogó eszközhasználati szabályról.

Ezzel szemben a *Zelig* sokkal egységesebb, kiforrottabb jelrendszert épít ki. A film egy Zelig nevű férfi portréfilmjeként jeleníti meg magát, aki furcsa, önbizalom- és szeretethiányból fakadó pszichiátriai betegségben szenved, melynek köszönhetően mindig a környezetében lévő emberekhez hasonul mind szellemileg, mind testileg. A kövér arisztokraták közelében pocakot eresztő, a fekete jazz-zenészek körében bőrét feketére, szókincsét szlengesre váltó Zeliget a film az 1930-as évek kontextusába helyezi, a cselekmény fő vonalát pedig a címszereplő pszichológusnővel folytatott terápiáinak sorozata és a hozzá fűződő párkapcsolata képezi.

Woody Allen mindezt úgy mutatja be, mint egy 1983-ban készült dokumentumfilmet, mely interjúk és archív felvételek sorával eleveníti fel Zelig életét. Az alkotás egységes stílusú, melyben minden jelenet, minden képkocka a dokumentarista eszközrendszer precíz használatával készült. Az alkotás felhasznál valós archív felvételeket, amelyek mellé a formai jellemzőiket hatékonyan imitáló leforgatott beállítások kerülnek, így hozva létre az egységes

eredetiség érzetét. A nondiegetikus narrátor is megjelenik, csakúgy mint az interjúk, melyekben szerepet játszó színészek és valós személyek is beszélnek Zelig életéről. Ez utóbbi lényeges pontját nyújtja a film mockumentary-ként való azonosításának. Az, hogy a filmben olyan személyek is visszaemlékeznek a fiktív címszereplő cselekedeteire, mint Saul Bellow író, vagy Susan Sontag teoretikus, erősen megnöveli a film imitált valóságalapját.

Természetesen a *Zelig* nem kívánja elhithetni a nézővel, hogy megtörtént események dokumentumait látja, hiszen a felvételek tárgya érzékelhetően fikciós elemekre épül, úgymint az alakváltó férfi, valamint az egész művet átjáró, abszurdra épülő komikum. Azonban tény, hogy a nondiegetikus narrátor, az archív és a Woody Allen által leforgatott felvételek formai megfeleltethetősége, az archív felvételekbe becsempészett fiktív szereplők (egy Hitler-ről készült valós felvétel háttérében a narrátor felismeri a náci egyenruhába öltözött Zeliget), a valós személyekkel készült interjúk, a kor kontextusának érzékletes lefestése és a cselekmény ebbe történő beépítése, csakúgy mint a film kezdeti felirata, mely az alkotást dokumentumfilmként nevezi meg, mind a dokumentarizmushoz kötődő értelmezési mechanizmusokat aktivizálja.

A *Fogd a pénzt és fuss!* szintén alkalmaz ilyesfajta eszközöket, azonban ezeknek hatásmechanizmusát meg-megtöri a fikciós filmkészítés szabványaira épülő jelenetek. Ezeknek kizökkentő hatása dramaturgiailag is érzékelhető, így a film egészében a fikciós irányzat dominánsabb érvényesülését eredményezi.

A mockumentary viszont pont abban ragadható meg igazán, hogy filmes formanyelvében kizárólagossá válik a dokumentarista elemek alkalmazása. Természetesen átvehet tematikai, dramaturgiai elemeket a fikciós játékfilmek irányzatától, azonban ezek is csupán a fennálló dokumentarista szabályrendszernek alávetve érvényesülhetnek. Ezen tulajdonságok alapján választhatjuk el a dokumentarista játékfilmek és a mockumentary-k kategóriáját.

A *Zelig* tehát egész terjedelmében érvényesíti a Paródia csoport jellemzőit. Ez a film erőteljesen és választékosan alkalmazza a dokumentarizmus eszköztárszerét egy fiktív cselekmény feltárására, melyben számtalanszor fedezhetünk fel abszurd, a film tájékoztató jellegét fel nem borító történéseket. Ezek a komikus események felhívják magukra a figyelmet, és tudatosítják a nézőben a film fikciós megalapozottságát. Az olyan archív felvételeket idéző jelenetek, mint amelyben Hitler nagygyűlési beszéde közben a Führer háta mögött Zelig idétlenül és feltűnően integetni kezd, nem azt nyomatékosítja a nézőkben, hogy valós események felvételeit látják, hanem a helyzet komikusságára és abszurdítására rámutatva elősegítik a fikció azonosítását, valamint a dokumentarista eszközhasználathoz kötődő konvenciók, értelmezési mechanizmusok elvetését.

A Paródiában tehát a film egészét végigkísérő dokumentarista eszközhasználat nem képes folyamatosan kiváltani a hozzá rögzült jelentéstulajdonítási minták használatát, hiszen a komikus elemek időszakos felbukkanása kikölkenti a befogadót, és tudatosítja benne, hogy amit lát, az csupán fikció. Így az e kategóriába sorolható filmek csupán rámutatnak a dokumentarista jelhasználat hátterére, és nem kívánják kihasználni a benne rejlő megtévesztési, kritikai lehetőségeket.

### 3.2.2. (B.) Kritika és Megtévesztés

Ahogy azt már a megnevezés is nyomatékosítja, ez a kategória sokkal erőteljesebben épít a kritika és a megtévesztés lehetőségeire. Az ebbe az osztályba sorolható mockumentary-k sokkal erőteljesebben reagálnak a médiumok és a befogadás folyamatának kérdésköreire. Ez egyfelől történhet explicit módon, amikor magában a cselekményben folyik az ezzel kapcsolatos fejtegetés, másfelől implicit módon, mikor a film saját nézőit teszi a vizsgálat tárgyává. Ebben válik el a Kritikán és a Megtévesztésen alapuló filmek csoportja.

A Kritikai oldal, mint már említettem, beemeli a film cselekményébe a médiumok és a befogadási folyamatok kérdéskörét, azt a célt állítva maga elé, hogy rátapintson a fennálló konvenciók, a köztudatban elterjedt elgondolások megalapozatlanságára. A filmek által bemutatott események gyakran a tömegmédiát, annak egyes területeit helyezik a bemutatás középpontjába.

A *Bob Roberts* (Robbins 1992) a politika és a média kapcsolatát tárgyalja, rámutatva a feltételezett valóságértékkel bíró reprezentációkon alapuló hírközlés és az elferdített, téves információkkal dolgozó propaganda szimbiózisára. A film cselekménye egy fiktív dokumentumfilm készítés keretein belül bontakozik ki, mely egy népszerű politikus kampányát kívánja megörökíteni (ez köthető a *direct cinema Elnökjelölés* (Drew 1960) című alkotásához). Az események előrehaladtával kezdünk egyre jobban belelátni a kampány mögött meghúzódó üzleti érdekekbe és a jól kidolgozott manipulációs stratégiák működésébe. A politikus Bob Roberts kampánya összeforrasztja a szórakoztatóipart és a politikát, hiszen country-zenészként utazik városról városra, politikai programját pedig egyszerű, populista dalokban adja elő. Mindemellet a választóknak megalapozatlan ígéreteket tesz, az észérvek helyett imázsával kíván hatni a tömegekre, míg ellenfeleit erőteljes támadásokkal, lejáratásokkal állítja félre. Mindezt a tömegeknek szóló médiumokon keresztül képes sikeresen kamatoztatni.

A filmben kiemelt szerepet kap a televízió médiuma és az egyes műsorszámok kulisszái mögött történő események. A képernyőn megjelenő reprezentációk idealizálható alakként mutatják be Bob Roberts-t és a műsorvezetőket, elpalástolva azok igazi személyiségét, intencióit. A média a tudatlanságot és a befolyásolhatóságot kíméletlenül kihasználó propagandaeszközként mutatkozik meg, melyben a szórakoztatás, a látványosság elnyomja a valós információ értékét, és amelyet elkerülhetetlenül a pénzemberek üzleti és politikai érdekei irányítanak. A médiareprezentációk által képviselt „valóság” hamisságára a film keretét adó dokumentumfilm tapint rá. Az ezen alapuló tudástöbblet a cselekmény folyamán mindvégig csupán egy kisebb embercsoport birtokában van, míg a választók tömegei fanatikus módon kötődnek Bob Roberts-hez, aki még saját merényletét is megtervezi, és kampánya jelentős részévé teszi.

Ez a film tehát igen erőteljesen kritizálja a média objektivitását, a valóság tükrözhetőségébe vetet naiv hitet, és rámutat a befogadói stratégiák kijátszhatóságára, aláaknázhatóságára. Érdekes viszont, hogy szintén ebben keresendő a *Bob Roberts* önreflexivitása, hiszen maga a mockumentary filmtípus is ezekből az elgondolásokból építkezik. A *Bob Roberts* dokumentumfilm szerkezetével ugyanúgy megtévesztheti a befogadókat, mint a filmben megjelenített médiavilág. Mivel azonban a szereplők nagy részét jól ismert színészek alakítják, ennek a megtévesztésnek a lehetősége igencsak lecsökken.

Erre a hatásmechanizmusra inkább a kategória másik ágazata, a Megtévesztés épül. Ennek lényege igen könnyen összefogható, hiszen fő célja a fikció olyan tényszerű, dokumentarista eszközhasználatra épülő bemutatása, ami alapján a befogadó azt valós eseményként könyveli el. Az ebbe a kategóriába tartozó filmek saját nézőközönségük átverésével kívánja kiemelni a jelentéstudajdonítási minták önkényességét, kijátszhatóságát. Ez a fajta önreflexió sokkal inkább mondható implicitnek, mint a Kritikai kategóriában megjelenő, cselekményben is hangsúlyosan tematizált önértelmezés.

A megtévesztésre építő mockumentary-k közé tartozik Peter Jackson *Forgotten Silver*-je (Botes & Jackson 1995), mely egy elfelejtett, a századforduló környékén aktív új-zélandi rendezőről emlékezik meg. Az alkotás természetesen dokumentumfilmként jeleníti meg önmagát, mely a rendező és a stáb interjúiból, kutatómunkáját megörökítő felvételekből, valamint a fiktív Colin McKenzie-ről és általa készített „archív” felvételekből áll össze.

Az elfelejtett rendezőt a film úgy állítja be, mint a filmtörténet jelentős formanyelvi pionírját, aki mindenkit megelőzve elsőként tudta eredményesen alkalmazni az olyan jelentős filmes eszközöket, mint a közelkép, a hang, vagy akár a színes film. McKenzie-t egy jelentős, de sikertelen alkotóként mutatják

be, akinek filmjei elvesztek, nem tudtak teljesen elkészülni, vagy a kor nézői számára élvezhetetlennek minősültek. A cselekményben Peter Jackson és a stáb többi tagja hatalmas felfedezésként állítják be a rendező munkásságának előkerülését, és az új-zélandi filmművészet legkiemelkedőbb alakjaként nevezik meg McKenzie-t.

A bemutatáskor a film megtévesztő képessége igen hatékonynak bizonyult, amit elősegített az is, hogy az előzetesekben, valamint az új-zélandi sajtóban is tényeken alapuló dokumentumfilmként definiálták, és csak a mozi premiere után pár nappal jelentették ki az alkotók, hogy az egész átverés volt.

Azonban, mint ahogy az gyakran előfordul a *Megtévesztés* kategóriájába sorolható filmekkel, a *Forgotten Silver* is magába foglal néhány jelet, mely utalhat a fikciós megalapozottságra. Kérdéses marad ugyan, hogy a jelek véletlenül, vagy akaratlanul lettek elhelyezve a műben, az viszont tény, hogy a filmtörténetben és filmtechnikában jártas nézőkben gyakran gyanakvást kelthetnek bizonyos elemek. Ide sorolhatjuk az „archív” felvételek olykor érzékelhetően rontott képi minőségét, a kor hagyományainak nem megfelelő plánozást, a hangrögzítő apparátus feltalálása előttről származó felvételekhez kapcsolt hangsáv jelenlétét, vagy az olykor indokolatlanul alkalmazott mai szabványnak megfelelő 24 képkocka/másodperces rögzítési módot. Mindezeket azonban csak a nézők egyes csoportjai érzékelhetik (itt eleveníthetjük fel az egyénekből kiinduló befogadói elméleteket), tehát nem beszélhetünk a megtévesztés kudarcáról. Ezek a jegyek csupán a befogadót teszik próbára abból a szempontból, hogy a dokumentarista eszközhasználathoz kapcsolódó értelmezési minták mennyire determinálják a jelentéstulajdonítást, és mennyire teszik lehetővé a struktúrába bele nem illő elemek felismerését.

### 3.2.3. (C.) Dekonstrukció

A Dekonstrukció csoportja konkrétan a dokumentarizmus jelenségére koncentrál. Ez a beállítódás az említett filmes irányzathoz kötődő elvek támadásában, dekonstruálásában valósul meg. Roscoe és Hight úgy jellemzik az ide sorolható filmeket, mint amelyek kritizálják a filmképnek a valóság pontos reprezentációjaként való értelmezését, a filmkészítő és a film alanyának etikai alapokon nyugvó kapcsolatának elgondolását, valamint az objektív, elfogulatlan, beavatkozástól mentes felvételek ideológiáját (Roscoe & Hight 2001, 160-181) (ide kapcsolhatjuk a szkepticizmus elméleteit).

Ebbe a kategóriába igen kevés alkotás tartozik. Bár számos más filmben is megjelennek a fentebb említett, a dokumentarizmust kritizáló aspektusok,



mégis csupán néhány alkotás létezik, amely teljes egészében erre a problematikára épít.

Ezek közül a legfontosabb az egyik legelső mockumentary-ként számon tartott *David Holzman naplója* (McBride 1967). Ez az alkotás egy fiktív személy saját életéről forgatott, filmre vett naplóját jeleníti meg, mely tördelt események, kontextusból kiragadott felvételeket olykor mindenfajta szerkesztési elv nélküli egymás mellé dobálásának kaotikusságából áll össze. A film felfogható a dokumentarizmus experimentális megmérettetéseként, mely az irányzathoz kötődő felfogásokat teszi próbára.

A cselekményben David Holzman a filmnaplóval élete eseményeit kívánja tetten érni és így megragadni a bennük fellelhető igazságot (bizonyos szinten ide kapcsolhatnánk Vertov tudományos igényű dokumentarizmusát). Ez a cél azonban elérhetetlennek tűnik, a film pedig inkább a kamerával történő játszadozás szilánkos eseményeit foglalja össze, semmint a valóság megragadásának képeit.

Már az alkotó bizonytalansága fontos szerepet játszik a kudarcban. David Holzman nem is igazán tudja, mit kellene fölvennie, és hogy miképpen tudna ráatalálni a történések mögött megbújó igazságra. A filmkészítő koncepciózavara a felvételek közötti kontextus felbomlását eredményezi, így nehezítve meg a rögzített események értelmezését. Ezzel az alkotói elképzeléseket, intenciókat és az azokból kiépülő kontextust a dokumentarizmus lényeges alapfeltételként jelöli meg, melyek nélkül értelmezhetetlenné válik a felvett anyag.

Szintén problémává válik az objektív rögzítés kérdése, hiszen azok a felvételek, melyekkel David Holzman nem kíván rámutatni semmi konkrétára, és nem is kíván melléjük kommentárt fűzni, nem a tiszta dokumentációt segíti elő. Az értelmezési kontextustól mentes utcai felvételeken a kamera nem a személyek és a házak valóságát ragadja meg, azok inkább csak az optika előtt elsuhanó alakok, felületek. A film ezzel mutat rá arra, hogy a dokumentumfilm nem feltétlenül hordozza magában a világra vonatkoztatható igazságokat. A felvett dokumentumok halmaza csak akkor állhat össze jelentéssé, ha összekapcsolja őket egy közös értelmezési rendszer (ilyen lehet például az ok-okozati rendszer, a lineáris narratíva struktúrája, vagy akár az indexálás). Az értelmezési rendszer felállítása és a nézők erre való rávezetése azonban feltétlenül egy beavatkozási folyamatban valósulhat csak meg. A beavatkozás viszont megtöri az objektivitást. Az objektivitás így válik elérhetlenné az emberi gondolkodás jelentéstulajdonítási mintákból felépülő önkényes konstrukciója számára.

A szubjektív értelmezés kérdésköre szintén a kritika tárgyává válik a *David Holzman Naplójában*. Egy jelenetben David egy nőt figyel meg, aki a lakásával szembeni ház egyik ablakában bukkan fel. A nőről készült felvételek közben

a filmkészítő egy esetlen hangalámondással kíván tudósítani az eseményről. Mivel azonban a rögzítési pozícióból kevés látszik a nő lakásából és tevékenységéből, és mivel David is csak keveset tud az illetőről, a hangalámondásban sok szerepet kap a kitaláció, a fikció (a nőt önkényesen elnevezi Sarah-nak). A fikció térnyerése ebben a tájékoztatásban arra mutat rá, hogy a jelentéstudajdonítás igényének kielégítése olyan erőteljes intencióvá válik, amely inkább elnyomja az ismerethiány tényének fennállását, minthogy beismervé elfogadja azt. A dokumentumfilm, csakúgy, mint maga az ember, egyfajta értelmezési kényszerben szenved, képtelen nem értelmezni. Ahogyan azt már felvetettük, ez az értelmezés nem mehet végbe önkényes jelentéstudajdonítási mintázatok nélkül. David tehát képtelen megállni azt, hogy a számára ismeretlen, tudósítása tárgyát képező nőt ne „értelmezze”, és ne rendeljen hozzá egy jelet (a Sarah elnevezés), mely megkönnyíti a jelentéstudajdonítást. A szubjektivitás tehát a valóság elferdítését, téves reprezentációját eredményezi.

A filmben szintén felbukkan a háttérbe húzódó rögzítés problematikája. Egyfelől a kamera jelenlétének elutasítását, másfelől annak eseményt előidéző hatásait ismerhetjük meg. David barátnője, aki modellként dolgozik, képtelen elviselni, hogy a kamera otthonában is mindenhová követi. A felvételek tárgyát képező barátnőt nyomasztja, megbénítja a felvevőgép folyamatos jelenléte. Egy másik jelenetben pedig pont a kamera lesz az oka, hogy egy hölgy kocsi-jával megáll az utcán forgató David mellett. Ez a nő élvezi, hogy a figyelem középpontjába kerülhet, és pont ezért elegendik beszédbe a filmkészítővel. Ezek a példák a háttérbe húzódó megfigyelés lehetetlenségét hangsúlyozzák. Ez alapján jelenthetjük ki, hogy a kamera jelenléte feltétlenül kivált egy olyan reakciót a környezetből, mely nem a valós állapotokat tükrözi. A kamera jelenléte tehát módosítja a rögzítendő valóságot, így téve lehetetlenné a David által célként kitűzött valóságra vonatkoztatott igazság elérését.

Mint láthattuk, ez a film számos szempontot vet fel a dokumentarizmus vizsgálatához, és igen erőteljesen jellemzi az önreflexió. Ez az önreflexivitás átjárja az összes alkotást, mely a Dekonstrukció kategóriájába tartozik, hiszen ezek a mockumentary-k ugyanazt a filmes irányzatot kritizálják, mint amelyektől kölcsönzik eszközszerüket.

### **3.2.4. Ami a Roscoe – Hight kategóriarendszerből kimaradt: A (D.) Hatásorientált mockumentary**

A (A.) Paródia, a (B.) Kritika és Megtévesztés, valamint a (C.) Dekonstrukció csoportjához szeretnék kiegészítésként hozzákapcsolni egy újabb osztályt. Ez

a kategória olyan filmeket foglal magába, amelyek a dokumentarista eszközrendszer legnyersebb alkalmazását kívánják összekapcsolni hangsúlyosan fikciós műfaji elemekkel, ezen keresztül fejtve ki erős hatást a nézőközönségre.

A dokumentarista eszközök nyers használata alatt azt értem, hogy a filmek készítői az alkotásaikat a muszter, a vágatlan, megszerkesztetlen felvételek mintájára kívánják kidolgozni. Ebben fontossá válik a rögzítő apparátus dinamikus, kötetlen mozgású használata, és az utólagos szerkesztéstől mentes, gyakran elmosódó, kapkodó kameramozgásokat megőrkítő felvételek kreálása. Ezeknek a célja a fotografikus reprodukcióra való olyan építkezés, mely a vágatlan, zene és kommentár kíséretétől mentes dokumentáló felvételek legintenzívebb valóságérzetét kívánja imitálni.

Ez a csoport az imént felvázolt eszközhasználatot párosítja az erősen fikciós műfajok tematikus elemeivel. A horror műfaji jegyi jelennek meg a *Blair Witch Project* (Myrick & Sánchez 1999) és a *[Rec]* (Balagueró & Plaza 2007) című alkotásban, a *Cloverfield* (Reeves 2008) a horror mellé az óriásszörnyeket felvonultató filmek látványorientált elemeit is beemeli, míg a Dekonstrukció csoportjába is besorolható *Veled is megtörténhet* (Belvaux, Bonzel, & Poelvoorde 1992) gengszterfilmekből ismerős jeleneteket sorakoztat fel.

Az e csoportba tartozó filmek célja, hogy a nyers dokumentarista eszközhasználat és az erősen fikciós műfajok vegyítésén keresztül olyan felvételeket tárjanak a nézők elé, amelyek a hétköznapi tapasztalás szintjén elérhetetlenek. Az alkotók ezeknek a képeknek a használatával nyomasztó vagy akár sokkoló hatást gyakorolnak a nézőkre. A *Cloverfield* óriási szörnyetegei, vagy akár a *Veled is megtörténhet* brutális gyilkosságai a dokumentarista eszközhasználat folyamán életszerűséggel és valóságúséggel töltődnek fel, elmélyítve ezzel a befogadóra gyakorolt hatásukat. Ez alapján a tényező alapján fogom az ide tartozó filmek csoportját (D.) Hatásorientált mockumentary-eknek nevezni.

Csakúgy, mint a Paródia kategóriájának, ennek a mockumentary ágazatnak a hatásmechanizmusát is egy dokumentarista játékfilm alapozta meg. Ez a film a *Cannibal Holocaust* (Deodato 1980) (bár bizonyos szempontból a *The War Game* is betölthetné ezt a szerepet) mely egy érzékelhetően játékfilmes keretbe ágyazza a dokumentarista eszközrendszerrel készített felvételeket.

A cselekmény egy dél-amerikai esőerdőben eltűnt dokumentumfilmes forgatócsoport utáni kereséssel indul, mely során a kutatókat a nyomok egy kanibál törzshöz vezetik. A törzs élőhelyén megtalálják a stáb tagjainak holttestét és az általuk lefogatott, vágatlan felvételeket. A felvételeket visszaszállítják az Egyesült Államokba és megkezdik azoknak feldolgozását, vizsgálatát. A felvételek brutális, sokkoló eseményeket tárnak elénk, melyeket erősít a dokumentarista eszközök nyers használata.

A *Cannibal Holocaust* érdekességét az adja, hogy a film alapvetően egy érzékelhető játékfilmes keretbe ágyazódik, és csupán a halott stáb által leforgatott felvételek készültek dokumentarista eszközökkel. Ezek a megdöbbentő felvételek azonban pont ettől a kontextustól válnak még erőteljesebbé. A nemi erőszakot, állatok mézárlását, emberek csonkítását rögzítő felvételeket a játékfilmes keret szereplőivel együtt nézhetjük végig, akiknek reakcióit olykor rávágják a brutális történések képeire, így növelve az azonosulás lehetőségét. A dokumentarista felvételek pedig olyan precizitással készültek el, hogy maguk a képek igen könnyedén meg tudják tévesztetni a nézőt az események valóságértékének megítélésében. Az eljátszott, sminkkel, maszkokkal és bábokkal megjelenített, brutalitáshoz kötődő valóságérzetet pedig még jobban erősítik azok a felvételek, amelyek állatok kegyetlen leölését rögzítik, ezek a mézárások ugyanis a film kedvéért valóban megtörténtek.

Beláthatjuk, hogy ez a film nem mockumentary, viszont a benne megjelenő hatásmechanizmus, mely a megrázó események nyers dokumentarizmussal történő rögzítéséből fakad, Hatásorientált mockumentary-k kategóriájának képezi a központi elemét.

Meg kell még említeni, hogy a Hatásorientált csoport sokkal kevésbé kíván önreflexív lenni, mint bármelyik másik csoport. Célja alapvetően a történetmesélés és a még annál is fontosabb dramaturgiai hatásmechanizmus intenzív alkalmazása. Mindennek ellenére belekerülhetnek megtévesztést elősegítő elemek, valamint kritikai aspektusok is, ezek azonban mégsem tartoznak a kategória fő jellemzői közé.

### 3.2.5. A mockumentary kategóriák keveredése

Fontosnak tartom, hogy a Roscoe és Hight által megalkotott kategóriarendszer csoportjai (valamint az általam bevezetett Hatásorientált forma) nem tekinthetők se végérvényesnek, se egymástól teljes mértékben izoláltak. Ahogyan azt a két szerző is kiemeli, a különböző mockumentary fajták elemei átkerülhetnek más halmazok alkotásiba is. A csoportosítás inkább a filmek központi, legdominánsabb jellemzőit vázolja fel, semmint egy kizárólagos szabályrendszert.

Ez alapján beszélhetünk kevert mockumentary-król is. Erre jó példa a Werner Herzog közreműködésével készült *Incident at Loch ness* (Penn 2004). Ez a film alapvetően egy Herzogról készülő dokumentumfilmként állítja be magát, mely a cselekmény előrehaladtával más-más kategóriájú mockumentary-nak mutatja magát. A cselekményben Herzog egy játékfilmre

specializált stábbal kíván egy dokumentumfilmet készíteni a Loch ness-i szörnyről. A szintén játékfilmekkel kapcsolatba hozható producer azonban a film sikere érdekében egyre több és több szórakoztatást szolgáló, fikciós elemet mozgósít a forgatás érdekében. A film végére a stáb hajója a tó közepén reked, ahol egy ismeretlen, azonosíthatatlan lény támad rájuk, melynek következtében többen az életüket veszítik.

A film igen erősen kísérletezik a befogadói mechanizmusokkal, azt kutatva, hogy vajon a nézők meg tudják-e húzni a fikció és a valóság elemei közötti határt. A mockumentary-k keveredése abban nyilvánul meg, hogy dolgozik a Megtévesztés alapelveivel (magát dokumentumfilmnek állítja be), ezt többször a Paródiára jellemző kizökkentéssel törí meg (a komikumra hangsúlyos zenével hívja fel a figyelmet), a Kritika csoportjához illő módon támadja a film (dokumentarizmus) és a pénz (fikcióban rejlt szórakoztatás) kapcsolatát, a film végére pedig még a Hatásorientált mockumentary-k jellemzőit is magára ölti.

## 4. A mockumentary elmélete

Mint láhattuk, a jelrendszerek a fenti kategóriákban és filmekben különböző intenciók alapján épültek fel. Azonban legyen szó kritikát, megtévesztést, önreflexiót megcélzó szándékról, a filmek minden esetben reagálnak a dokumentarista eszközrendszer történetileg változó működésére, a mögötte meghúzódó értelmezési minták sablonjaira.

A fentebb kifejtett filmek működése alapján kijelenthetjük, hogy a mockumentary olyan dokumentarista jelhasználatot alkalmazó, fikciós eseményeket megjelenítő filmtípus, mely működésével alapvetően a valóság pontos reprezentálhatóságába vetett hit támadhatóságára, a történelmi és szociális kontextusokhoz kötődő értelmezési mechanizmusok létre mutat rá, hol implicit, hol explicit módon, hol megtévesztő, hol kritizáló szándékkal. Működésében a dokumentarizmusnak a kontextusba ágyazott kód- és konvenciórendszerét hasznosítja, melyen keresztül az adott filmes irányzathoz kötődő jelentéstulajdonítási mintázatok önreflexióját érvényesíti.

Gelencsér Gábor tovább mélyíti ezt az aspektust. A „módszer” és a „téma” konvenciókon alapuló összeforrottságát támadó ál-dokumentumfilmekkel kapcsolatosan írja a következőt:

A filmen nem attól lesznek valószínűek a bemutatott események, mert azok a valóság részei, hanem a dokumentarista módszertől. Azoktól a fogásoktól – dekomponált, rögtönzésnek ható képek, esetlegességek, véletlenszerűen meglesett pillanatok, interjúhelyzetek, kommentárok stb. –, amelyet a dokumentarizmus a filmtörténet során számos esetben alkalmazott, s a jól bejáratott konvenciók segítségével pontosan körülhatárolható elvárásrendszert alakított ki a nézőben. Ez volna a »filmnyelvi« olvasat (Gelencsér é.n.)

Ez az olvasat az, aminek kihasználásával a mockumentary rámutathat a valóság filmes megragadásának megkérdőjelezhetőségére. Mitchell a képekkel kapcsolatos megállapítása alkalmas a dokumentumfilmek képeinek megragadására, melyek „a természetesség és átláthatóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát [...]” (Mitchell 2008, 15-16). Természetesen nem arról van szó, hogy a dokumentarizmusban megjelenített narratív és formanyelvi elemek észrevehetetlenek, csupán arról, hogy a hozzájuk kapcsolódó értelmezési konvenciók felülírhatják a képsorok manipuláltságának, kreáltságának mivoltát. A dokumentumfilm ezeken az értelmezési mintákon, következtetési rendszereken keresztül válik olvashatóvá.

A mockumentary tehát erre az olvasási módra épít. A dokumentarizmus eszközrendszerét alkalmazva jelenít meg egy fikciós cselekményt, így kísérletezve a jelentéstulajdonítási folyamat determináltságával, sablonosságával. A korábbi felvetés, mely szerint más-más interpretációs mintázatok fejlődhetnek ki az egyes nézőben, itt válhat az ellenőrzés tárgyává. Nyilván nem minden mockumentary kíván félrevezetni, de mindegyikben érzékelhető, hogy a befogadói értelmezés és az értelmezés tárgya közötti viszonyokkal való kísérletezés akár implicit, akár explicit módon, de előtérbe kerül. Mindezek alapján kijelenthetjük, hogy a mockumentary az emberi jelhasználát önkényességére hívja fel a figyelmet.

Tehát arra a kérdésre, hogy „mi a mockumentary?», így válaszolhatnánk: egy olyan filmtípus, mely egy jelrendszert tesz próbára, annak működését, hatásait működtetve. A dokumentarizmus filmnyelvét alkalmazva kutatja a benne rejlő lehetőségeket, rátapint felhasználhatóságának sokféleségére. A mockumentary jelenségének árnyaltságát az alapozza meg, hogy maga az átvett jelrendszer hogyan és mire alkalmazható, milyen lehetőségeket és milyen korlátokat rejt magában. Az alkotók a hasznosított filmnyelvhez kötődő megvalósítási módok és megkötések alapján fedezik fel annak alkalmazhatóságát. Emellett a különféle intencióktól függően a mockumentary reagálhat a

dokumentarista jelrendszer konvenciókhoz kötődő viszonyára, tehát magára a dokumentarizmus fogalmkörére.

Mindez azért válik fontossá, mert a mockumentary azt a filmnyelvet teszi próbára, mely a konvenciók alapján a valóság reprezentációját érvényesíti. Kísérletezéseivel, játékfilmes vonatkozásaival, valamint a dokumentarizmus jelenségének kritizálásával a mockumentary olyan jelenséget képez, mely előtérbe helyezi azt az elgondolást, miszerint a valóság reprezentációjának filmes megközelítése egy megbízhatatlan kódrendszeren alapul. Ennek felismertetésével azonban nem rombolja le az értelmezési struktúrákat, inkább csak hangsúlyosan előtérbe tolja őket. Azzal, hogy egy jelrendszert nem a hozzá kapcsolódó konvenciók alapján alkalmaz, felhívja a figyelmet a filmnyelv és az jelentéstulajdonítási mechanizmusok működésére. Ezen keresztül a mockumentary-k rámutatnak arra, hogy a dokumentarizmus filmes nyelvhasználata nem csupán egyetlen módon, a valóság reprezentációjaként „olvasható”, hiszen mind történetmesélésre, mind egy-egy műfaj hatásmechanizmusának érvényesítésére, sőt, a dokumentarista konvenciók kritikájára is alkalmazható. Ezeknek a lehetőségeknek a kitapintása során jönnek létre azok a mockumentary-kra érvényes konvenciók, melyek alapján felállítható a már tárgyalt kategóriarendszer.

A vizsgálat lezárásaként hangsúlyozom, hogy a mockumentary megragadását igen lényeges feladatnak tartom, hiszen rámutatnak a filmekben munkáló jelrendszerekre, valamint a befogadás folyamatában hasznosított jelentéstulajdonítási mechanizmusokra. A dokumentarizmus értelmezése, a történelmi kontextusok vizsgálata és a befogadói jelentéstulajdonítás kifejlődése a film olyan aspektusaira mutatnak rá, melyek nem csak a médiumot, hanem magát az embert, és annak értelmezési rendszerét teszik a vizsgálat tárgyává, mely kódok és kontextusok elválaszthatatlan struktúrájaként határozható meg.

## Idézett művek

- Astruc, Alexandre. 1999. "The Birth of a New Avantgarde: La Camera-Styleo." In Corrigan Timothy (szerk.): *Film and Literature: An Introduction and Reader*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 158-162.
- Bazin, André. 2002. *Mi a film*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Bordwell, David és Thompson, Kristin. 2007. *A film története*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház Kft.
- Gelencsér Gábor. é.n. „Kép Cselek”. *Artline.hu*. Elérhető: [http://www.artline.hu/article\\_gelencser-kep-cselek](http://www.artline.hu/article_gelencser-kep-cselek) Hozzáférés: 2012-06-25.
- Kovács András Bálint. 2008. *A modern film irányzatai, Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház Kft.
- Mitchell, William J. Thomas: „Mi a kép?”. 2008. In: Szőnyi György Endre és Szauter Dóra szerk. *A képek politikája, W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szeged: Jatepress, 15-51.
- Nichols, Bill. 2009. „A dokumentumfilm típusai.” *Metropolis* 2009/4: 20 - 41.
- Plantinga, Carl. 2009. „Dokumentumfilm.” *Metropolis*, 2009/4: 10 - 19.
- Roscoe, Jane és Hight, Craig. 2001. *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press és New York: Room 400.
- Vertov, Dziga. 1973. *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.

## Filmlista

- Allen, Woody, 1969. *Fogd a pénzt és fuss!*
- Allen, Woody. 1983. *Zelig*.
- Balagueró, Jaume & Plaza, Paco. 2007. [Rec]
- Belvaux, Rémy & Bonzel, André & Poelvoorde, Benoit. 1992. *Veled is megtörténhet*.
- Botes, Costa & Jackson, Peter. 1995. *Forgotten Silver*.
- Deodato, Ruggero. 1980. *Cannibal Holocaust*.
- Drew, Robert. 1960. *Elnökjelölés*.
- Farrokhzad, Forugh. 1963. *A ház fekete*.
- Flaherty, Robert J. 1922. *Nanuk, az eszkimó*.
- Ford, John. 1942. *Midwayi Csata*.
- Franju, Georges. 1941. *Állatok vére*.
- Lumière, Auguste & Louis. 1895. *A vonat érkezése*.



- Lumière, Auguste & Louis. 1895. *Megöntözött öntöző.*
- McBride, Jim. 1967. *David Holzman naplója.*
- Myrick, Daniel & Sánchez, Eduardo. 1999. *Blair Witch Project.*
- Pasolini, Pier Paolo. 1964. *Máté evangéliuma.*
- Penn, Zak. 2004. *Incident at Loch ness.*
- Pontecorvo, Gillo. 1966. *Algíri Csata.*
- Reeves, Matt. 2008. *Cloverfield.*
- Riefenstahl, Leni. 1935. *Az akarat diadala.*
- Robbins, Tim. 1992. *Bob Roberts.*
- Vertov, Dziga. 1929. *Ember a felvevőgéppel.*
- Watkins, Peter. 1965. *The War Game.*



Sallai Boglárka Judit

# Hybridity, the Subaltern and Femininity in Kingston's *The Woman Warrior*

5

## Introduction

The United States is a nation of immigrants. Ever since the colonial times, America's culture and politics have been shaped by the influx of immigrants. In recent times, with scholars' attention turning more and more towards globalization's effects on local communities, research into the immigrant experience has also increased. Immigrants, upon arriving in the new land, face ambivalence: they hope to take their place among American citizens, yet at the same time they also strive to maintain some elements of the traditions and cultures of their homeland. To reach their goal, immigrants find themselves negotiating between the two worlds; they adapt new cultural forms from their new homes and combine them with old ones, thus creating a third form, a fusion of "partial identities, multiple roles, and pluralistic selves" (Smith 2008, 5). This is essentially the birth of a merged, a hybrid identity, and the immigrants occupying this hybrid space experience a sense of "doubleness and cultural intermixture" (Smith 2008, 4). Although hybridity has several dimensions, most research focuses on its racial and transcultural dimensions. Gender, however, also affects the immigrant experience, and determines the process of identity construction.

Gayatri Spivak, in her essay "Can the Subaltern Speak?", looks at the situation of oppressed and gendered subjects (Indian women), and how these supposedly oppressed individuals may find expression despite their position in the community. Though her work has been widely criticized because, according to some scholars like Benita Parry, by claiming that "the subaltern cannot speak", Spivak is essentially contributing to the silencing of women and ignoring the fact that they have found their unique ways of speaking by representing themselves as healers or storytellers of a given community (Morton 2003, 66).

However, even such claims as Perry's have been questioned on the grounds that the representations they draw on are filtered through the dominant discourse Spivak attempted to subvert. Although the theory of the subaltern may fill the need for research into the gender dimension of hybridity, the question still remains whether this theory, which was formulated with colonial communities in mind, can be applied to immigrant diasporas and identities.

Kingston's novel *The Woman Warrior*, a semi-autobiographical nonfictional memoir, "explores ethnicity and gender roles in the context of the experience of a Chinese-American woman" (Lee 2004, 106). In other words, it gives an example of a complex hybrid identity; on the one hand, it is a transcultural hybrid identity (Chinese-American), and on the other, it is a female, "gendered" identity. Although the novel has been criticized by Chinese-American author Frank Chin for being misleading, as it does not portray a general, common Chinese experience, Kingston argued that its intention was exactly to give an individual, subjective experience of how it feels to be a Chinese-American *woman* (Lee 2004, 107).

In this paper, I will examine Kingston's interpretation of a Chinese-American feminine experience. In the first part of my paper, I will look at the three dimensions of hybridity (racial, transcultural, and gender), then turn to a general description of Spivak's theory of the subaltern, and finally, I will attempt to answer whether the subaltern, which was essentially created for imperial colonialism and colonial communities, can be applied to a hybrid identity and immigrant communities where, supposedly, there are no oppressors. In the second part of my essay, I will look into Kingston's *The Woman Warrior* for examples on how the individual can negotiate their double identity through the use of language.

## 1. Hybridity, the Subaltern, and Femininity

As it has been outlined in the introduction, in this first part of the paper I will discuss what hybridity is, and whether the hybrid experience is the same for men and women. Then I will describe the post-colonial idea of the subaltern relying mainly on Spivak's work, and finally, I will examine whether this theory may be used to describe diasporas and immigrant identities.

### 1.1. What is Hybridity?

According to the *Routledge Post Colonial Studies Key Concepts*, hybridity “commonly refers to the creation of new *transcultural* forms within the contact zone produced by colonization”. Hybridization takes many forms: linguistic, cultural, political, racial, etc. “[...] Hybridity has frequently been used in post-colonial discourse to mean simply cross-cultural *exchange*” (Ashcroft 2007, 108-11, emphasis in original). In other words, hybridity is a reflexive interaction between cultural forms (local and global), whose outcome is not an assimilated cultural form, but rather elements of the local and the global are combined together to create a third form. This third form is distinct in nature from both the local and the global. Thus, “[t]he hybrid allows for the perpetuation of the local in the context of the global – using the global selectively while continuing essential elements of the local” (Smith 2008, 6). Hybridization means crossing and overwriting existing borders, especially political and ethnic ones. During the exchange between cultures, a new space which did not exist prior to the interaction emerges: the third space. It “is a product of the negotiations, interface, and exchange across cultural boundaries” (Smith 2008, 8). It is an in-between position. The individual occupying the third space is also in an in-between state, holding position within both cultural forms from which the hybrid was born.

In case of immigrants, a so-called diasporized hybrid emerges from the interaction between the mainstream and the homeland culture. Diaspora, in the common sense, means “the voluntary or forcible movement of peoples from their homelands into new regions” (Ashcroft 2007, 68). According to Weiner and Richards, newly arrived immigrants may experience identity formation in three ways: their identity formation may be linear, selective, or reactive. Which process they go through is greatly affected by factors like where the immigrants settle, whether there already is an existing ethnic community, and whether the mainstream society accepts or rejects the newcomers (Smith 2008, 108). Linear identity formulation happens mostly with immigrants of European roots. For them, their ethnic identity fades over time, and finally they get fully assimilated into the native-born community. However, the so-called “visible identities” like Asians and Hispanics experience selective identity formulation due to the fact that they are more vulnerable to racial discrimination than other ethnic groups (like those of European origins). Rejection by the majority forces them to selectively adopt certain traits of the mainstream culture while maintaining elements of their home culture, and primarily identifying with the latter. As a result, they create a “hyphenated” identity, such

as Asian-American, African-American, etc. These groups will likely never be assimilated completely to mainstream culture. One of the reasons for this is that they usually occupy a space within their own ethnic diaspora in the new homeland. Thus, they are forced to retain certain elements of their homeland cultures to be able to function within their community. Another reason may be marginalization and discrimination. If marginalized groups face hostility from the majority population, they are only reinforced in their sense of difference from the mainstream, and thus they are more likely to actively differentiate themselves from the majority population, and strengthen their preexisting attachment to their ethnic minority group (Smith 2008, 108). This process may last through several generations of immigrant children.

Arriving at a hyphenated identity, that is, negotiating between the norms, beliefs, and behaviors of distinct cultures can be especially difficult if the two cultures are especially different. Furthermore, preexisting racialized images, which we may call “stereotypes,” of an ethnic group may further hinder their attempts. These images often depict ethnic groups as “the other,” the population that can never be assimilated, and which may even be “threatening to the social, economic, and political security” of the majority white population (Smith 246). Thus, identity negotiation may not only involve compromising between different cultural expectations, but even negotiating with racialized images that depict them negatively as “the other” (Smith 2008, 246).

## **1.2. Women and Hybridity**

Do women and men experience hybridity in the same way? Do they go through the same identity formation processes and the same experiences associated with it? Although gendered images, just like racialized ones, affect the identity formation of both males and females (for instance, Asian males are often depicted as being feminine, and females as being hyperfeminine), women go through different identity forming experiences and negotiating processes (Smith 2008, 246).

Helen Kim, in her essay “Women Occupying the Hybrid Space” looks at how Asian women experience and process their hybrid identities (Smith 2008, 246). She finds that for Asian women, the experience of occupying a third space is different from that of Asian man. That is primarily due to the fact that the cultural expectations on what femininity and womanhood is differ in mainstream American and Asian cultures. Thus women very often find

themselves having to negotiate between conflicting norms, and vary their gender performances accordingly.

Traditionally, in Asia, women were subjected to their husbands, men possessing power over women in the social context, from the economic to the political, and even in the familial spheres. Women were restricted to the domestic spheres, expected to cater for the needs of the children, the husband, and even the needs of the relatives. Although gender roles have shifted in recent times, women are still supposed to be homemakers, and to assume domestic responsibilities. Upon emigrating from their homeland, however, both sexes' roles change. Men lose much of their economic and political power over women, whereas simultaneously women's economic power grows, as their earnings are necessary too to support the family. Parallel to this, women are also less confined to the domestic circles, though they maintain some attachments to it, as it provides a sound background in the face of differing social expectations and partially confirms their parental authority. However, having to leave the domestic circles also subjects women to a less stable social position in a sense, as does immigration, by extracting them from a supporting family system (Smith 2008, 249). In traditional China, many generations lived under one roof, and even though women were supposed to take care of the relatives of the husband, they also provided support for the wife; whereas in their new homes, women lose this supportive background which they could rely on.

White women, on the other hand, are seen as being rather masculine compared to the role of the immigrant Asian woman. For instance, they may pursue an academic career, and they are not so attached to the domestic sphere, holding more power and personal freedom. Thus, the image of (upper-class) white women is privileged over marginal ethnic women. Clearly, women are forced to see their identities in terms of dominant and subordinated femininities. Eventually they try to negotiate a hybrid identity that is connected to their ethnic background, yet at the same time does not put them in an inferior position compared to upper-class white women.

The process of identity formation is further complicated by the fact that immigrant women are often characterized by using stereotypes. For instance, Asian women are viewed as being "hyperfeminine", and "passive, submissive, sexually exotic, and always available for men" (Smith 2008, 248). Yet at the same time they may also be "masculinized as scheming, treacherous Dragon Ladies" (Smith 2008, 246). Thus, women not only need to construct a hybrid identity that balances and embodies sometimes opposing cultural norms, but

they also need to adopt strategies to overcome these stereotypical images so that they would not affect their identities negatively. As a result, Asian immigrant women often find themselves embracing a subordinated femininity which, in their eyes, is less desirable than an upper-class white femininity (Smith 2008, 250). But to reject Asian gender norms would mean that they abandon their ethnicity entirely. Thus, Asian-American women need to adopt such strategies to negotiate their identities which allows them to take all these differing aspects into consideration, and which also allows them to overcome negative mainstream images and stereotypes of them.

How can this negotiation take place? Is there a paradigm with which the process can be successfully described? In the following sections, I will describe the theory of the subaltern, and examine whether it can be applied to the identity formation processes of Asian-American women.

### **1.3. Spivak and the Subaltern**

Essentially, the term subaltern was not coined by Spivak *per se*. However, she proposed several key ideas by which she re-inscribed the term, and made it more flexible to fit all the diverse groups she insisted it encompasses. Let us look into now how the theory of the subaltern came into being, and how Spivak reformulated the idea in the 1980s.

The term was first used by Marxist thinker Antonio Gramsci, and he used it to refer to “the subordinated”, more precisely, to rural South Italian farmers, whom he mainly saw as victims to the ruling political ideologies due to the fact that they were not organized into a coherent group. Gramsci’s notion was later adapted and extended by a group of Indian historians who were referred to as the Subaltern Studies collective, and which included, among several others, Ranajit Guha among its members. The Subaltern Studies historians saw Gramsci’s ideas as especially applicable to the status of oppressed social groups in post-colonial India. They defined the subaltern as “the general attribute of subordination in South Asian society, whether this is expressed in terms of class, caste, age, gender, and office or in any other way” (Morton 2003, 48). They argued that traditionally, the histories of the lower-class subordinated classes were recorded by the educated, elite, upper-class social groups of society. Hence these records and historical narratives were necessarily biased, as they reflected the political agenda and ideologies, interests of the recording group, the social (and intellectual) elite. However, the Subaltern Studies historians argued that without the history of the subaltern groups, the mainstream



history of India is incomplete; thus they attempted to “write back” the narratives of the subaltern through a critical approach to the dominant, upper-class intellectual representations (Morton 2003, 50-1).

However, this “re-inscription” happened primarily through relying on Marxist methodology, and as such, as Spivak argued, the Subaltern Studies scholars were, on the one hand, applying a rigid approach to a much more complex Indian society, and on the other, they were privileging the male subaltern voice and simultaneously excluding women (Morton 2003, 48). It is mainly for these two reasons that Spivak criticized the work of the Subaltern Studies group: for applying a narrow definition upon a complex Indian society, and for excluding women’s roles and movements from India’s history. Furthermore, she also argues that in their attempt at recreating the subaltern voice and consciousness, the historians “bestow[ed] a false coherence on to the much more complex and differentiated struggles of particular subaltern groups” (Morton 53). Effectively, they objectified the subaltern, thus imposing control over it and silencing their voices just as the upper-class intellectuals did. The claim, then, that the subaltern is a “sovereign political subject in control of her destiny” (Morton 2003, 53) is yet again a dominant elite construction. Instead, Spivak proposes to take a deconstructionist approach to re-theorizing the notion of the subaltern and to create a post-Marxist definition of it, one which is “flexible” and appropriate for accommodating a wider range of oppressed groups, such as women (Morton 2003, 45). She also suggests that as historical discourse tends to privilege male voices, literature and literary texts should be the alternative site for articulating women’s histories (Morton 2003, 55).

Spivak’s argument against the Subaltern Studies historians’ work is very similar to her critique of Foucault and Deleuze which she elaborated on in “Can the Subaltern Speak?” in 1988. She argues that “First World” feminists, in this case French intellectuals, have a tendency to “paradoxically silence the subaltern by claiming to represent and speak for their experience” (Morton 2003, 56). The intellectuals act as an “absent nonrepresenter”, thereby allowing the subaltern to tell their experience, whereas, essentially, the dominant intellectual is speaking for the subordinated, thus silencing their voice. Additionally, Spivak also criticizes western feminists for their generalizing claim to “speak for all women, regardless of cultural differences” (Morton 2003, 78), and warns against applying western theories and ideologies of representation to Third World women (Morton 2003, 58).

In “Can the Subaltern Speak?”, Spivak makes an important counterpoint to western theories of representation through the example of the Hindu practice of sati, or widow-immolation (Morton 2003, 64). In Hindu religion, suicide is

strictly forbidden, unless committed as part of a pilgrimage or a sacred religious ritual, and it is allowed exclusively for men under normal circumstances (Morton 2003, 62). With sati, however, the restriction on the permission of ritual suicide exclusive to men is overwritten in order to include widows. In a sense, sati was not an option for widows, but a social requirement. Women who did not commit suicide after their husband's death were dishonored, and outcast from society. However, sati was represented as a most sacred privilege to women, by which they could win great honor to their families. It was not a matter of choice, then, but rather a social expectation. Thus, women's voices were essentially silenced as they were subjected to the expectations of patriarchal Indian society (Morton 2003, 62-3). Later, in colonial India, the British authorities represented the practice of widow-immolation as cruel, barbaric and inhumane, thus justifying colonization. By banning sati, they claimed to have liberated women from the barbaric and brutal practices of patriarchal Hindu society. However, in this instance too, women's voices and subjects are repressed by that of the mainstream, dominant voice of the British colonial authority by being depicted as the passive sufferers of Hindu patriarchal will and violence (Morton 2003, 63). In both cases, then, women's political and social agencies, in other words, their voices, are ignored and subjected to the dominant discourse of either the Hindu male or the British colonizer. It is from this aspect that Spivak made her widely disputed statement, namely that "the subaltern cannot speak" (Morton 2003, 64). Although this conclusion has been often criticized, viewed from Spivak's approach it certainly has validity in that women's voices and agency are so embedded into both Hindu social codes and colonial British representations that they may be impossible to entangle and recover (Morton 2003, 63-4).

Spivak's radical statement that "the subaltern cannot speak" has been the subject of criticism by several scholars, such as Benita Parry and Bart Moore-Gilbert (Morton 2003, 66). In their opinion, Spivak, with her poststructuralist approach, has only complicated the situation of subaltern women, and has even contributed to their silencing through ignoring the ways in which oppressed women did find a way to express themselves. These forms of expression include becoming healers of a community or storytellers, both of which mean relatively powerful positions within a community, and from where women can make their voices be heard (Ingram 1999, 87). Furthermore, Spivak's critics also argue that after the re-inscription and extension of the meaning of the term, 'subaltern' now encompasses too many different disempowered groups and positions. The term's scope is so wide that it includes all social groups except for the dominant elite, even upper-middle-class women, who clearly

cannot be described by the same terms as poor peasants, for instance (Morton 2003, 61). Lastly, it has also been argued by Moore-Gilbert that historical examples do exist where the dominant historical discourse recorded the struggles of women, such as Phoolan Devi, the bandit queen (Morton 2003, 66). However, Spivak's main point is not that subaltern groups cannot be represented at all, but that even if they make an attempt at speaking, their voices cannot be heard because the recordings of these utterances are already filtered through the dominant historical discourse. Thus, the subaltern receives its identity "within historically determined systems of political and economic representation" (Morton 2003, 67). Spivak's point is exactly to identify and expose the problems such speaking for subordinated groups may raise.

#### **1.4. The Subaltern Outside the Colonial Discourse and the Question of Language**

As I have pointed out in the introduction, my main concern with the subaltern is whether it can be taken out of the colonial/post-colonial context and applied to the experience of immigrant communities in the United States. Naturally, this also raises the question whether there are any similarities between post-colonial and immigrant communities, and if not, can the differences be negotiated or neutralized to the level that the same theoretical framework (in this case, hybridity and the subaltern) could be used to describe them? In this section, I will compare post-colonial societies with immigrant diasporas, and explore the possibilities of applying the subaltern discourse to Asian-American communities in the USA through looking at how language and literature function in these communities.

Although it may be argued that Spivak developed her theory with the society structure in postcolonial India in mind, however, the subaltern itself encompasses many more diverse regions and cultural groups such as the West Indies or Black writing in Africa (Ashcroft 1994, 19). Hence the subaltern must necessarily contain such general theoretical implications which cross cultural and regional differences. This, of course, is not to say that the theory itself inherently possesses such an attribute, but rather, it is the other way around: there are pre-existing features within post-colonial communities that the subaltern draws attention to. The site of articulation for these features is literature, since, as Spivak pointed out, literature is not restricted by the colonial or dominant discourse (Morton 2003, 55). One such shared feature in post-colonial literature is "the concern with place and displacement" (Ashcroft 1994, 8). A change

in the relationship to one's place (for instance, due to migration, or the invasive oppression and domination of a supposedly superior culture) necessarily undermines the established image of self, and calls into question its validity (Ashcroft 1994, 9). This identity crisis arises from the fact that the individual, who is removed, "displaced" from their original frame of living (either by moving to a new homeland, or the invasion of a dominating, authoritative community), has to realize that the language available to them is not appropriate to describe their new or different framework of living. This is true both in the case of a mother tongue which has been unprivileged by a culturally more valued language, or in the case of a new, either forcefully or willingly adopted language, like English (Ashcroft 1994, 9-10).

Naturally, the inadequacy of language also results in the questioning of the functions and validity of literature (Ashcroft 1994, 16). To overcome the crisis the individual has to redefine not only itself but literature too, which is realized by the creation of a unique usage of the language of power (such as English), which is adequate to express the individual's experience (Ashcroft 1994, 24). This involves two processes: first, the abrogation of language, and second, its appropriation (Ashcroft 1994, 38). Abrogation means the rejection of the privilege of the language of power, the language of the dominating social group. However, the subversion of the dominant language also means the subversion of the dominant social group, and thereby it is removed from the center which it originally inhabited. Appropriation, on the other hand, means the actual "remolding" of the language into a new, unique form, through which it becomes suitable for expressing the subject's new experience. Thus these two processes, abrogation and appropriation, not only help the individual in embracing their new frame of living by creating a unique means of expression, but they also signal a breaking away from colonial culture through the re-establishment of literature and through the subversion of the dominant discourse (Ashcroft 1994, 38-9).

Even though it was not formulated strictly within post-colonial discourse, Max Dorsinville's model of the "dominated-dominator societies" can be used to extend the above described idea of the relationship between language and displacement (Ashcroft 1994, 32). According to Dorsinville's model, literatures should be viewed in relationship to each other; in other words, they should be viewed in a larger hierarchical frame. In this sense, even dominating literatures can be viewed as dominated ones if they are overshadowed by another, more privileged literature. For instance, US literature before the 18<sup>th</sup> century can be viewed as dominated by British literature, and as such, it could be viewed as colonial production as well (Ashcroft 1994, 16). Furthermore, this model can be used

to describe the productions of minority literatures in a given country, including the productions of immigrant communities as well (Ashcroft 1994, 32).

From the models above, it becomes clear that immigrant diasporas do show similarities with post-colonial communities. On the one hand, in minority literary or cultural productions the feeling of displacement is a reoccurring theme, as is the inadequacy of their mother tongue or their newly adopted language to express their immigrant experience. On the other hand, immigrant literary works are often written in a language that is essentially the mixture of the dominant language and the mother tongue, showing the processes of abrogation and appropriation at work. Furthermore, immigrant groups were also the subjects of stereotypes, or, as in the case of the subaltern, their experience was formulated within a politically biased dominant discourse. As for the case of women, in immigrant communities which derive from traditionally patriarchal societies, such as Korean or Chinese diasporas, women may show similar patterns as do subaltern subjects, i.e. they are doubly oppressed and silenced (first, by their husbands, and second, by the mainstream society and culture). Therefore it is possible to attempt to apply the subaltern theory outside the colonial discourse, more specifically, to immigrant communities.

In the next part of my paper, I will examine and describe Kingston's *The Woman Warrior* through the "extended" view of the theory of the subaltern. I will first look at how racial and gender hybridity is problematized, and then I will turn to how the tension between minority femininity and masculinity, and Asian and mainstream American cultures are solved through language, by the creation of a unique voice.

## **2. *The Woman Warrior* and the Subaltern: Identity, Gender, and Language in Crisis**

*The Woman Warrior* gives the account of the struggle of a Chinese-American girl/woman who carves her identity out of the seemingly opposing ideas of her Chinese heritage and mainstream American culture. The struggle takes place on different levels, posing various questions which deconstruct the validity of identity, gender, and language. Among the questions asked are such as "How can a Chinese-American girl establish her female self when the codes and expectations of Chinese and American femininity differ from each other?" If the establishment is achieved, how can the self-image survive when,

in the eyes of the Chinese immigrants, an American-born Chinese is just a “Ho Chi Kuei,” a ghost, just like the rest of the Americans; and in the eyes of the Americans, they are “chinks,” the inassimilable elements of society (Begum 1992, 146). How can identity performance be negotiated, when in the morning at American school one is supposed to act American, whereas in afternoon school, one is supposed to act Chinese? And, finally, how can one form valid utterances if they only possess “chink words” and “gook words” (Schueler 1989, 429)? In the following parts, I will first look at the gender-, cultural hybridity aspects of *The Woman Warrior*, and afterwards I will examine the language aspect: how identity is negotiated through the abrogation and appropriation of English by using the Chinese oral tradition of “talking-story,” that is, storytelling to rewrite Chinese myths and interweave them with American texts to make both function within the hybrid context.

Before continuing with the text, however, it is important to say a few words about the novel’s structure, which also provides the framework for the following analysis. The novel’s structure is unique in that it interweaves traditional Chinese songs, myths and legends with the author’s memoir to the point that they become inseparable. Myths and the tradition of oral storytelling, or “talking-story,” play a crucial part in the narrative, and thus the ability to speak bears special importance. The possession of language or lack thereof means the ability or disability to formulate one’s identity. The interwoven, rewritten Chinese texts exemplify the steps in the mastering of the language and in finding a voice. Naturally, then, the sections will be based on the interpretations of these traditional stories.

## **2.1. Gender- and Cultural Hybridity in *The Woman Warrior***

Having been born to immigrant Chinese parents for whom home meant China and the US was an exile, and who kept up the village hierarchy even in their new land, Kingston felt the influence of patriarchal China growing up (Schueler 1989, 431). Location to a new homeland did not mean that the immigrants were ready to embrace new social codes and expectations. As such, attitudes towards women did not change, either, even if their status did change by contributing to the family income. As it has been mentioned in a previous section, femininity in traditional China was undervalued compared to masculinity. In a sense it is understandable, since having a daughter primarily meant expenses for the family in the long run. When girls were married off, they took their dowry with them and moved in with their husbands’ family, increasing their

wealth. It is no wonder then that such proverbs came into being as “there’s no profit in raising girls; better to raise geese than girls,” and, “feeding girls is like feeding cowbirds” (Kingston 1989, 46). These attitudes are reflected in the narrator’s accounts in *The Woman Warrior*. Her parents, for instance, having more than one daughter, were often shamed by their fellow villagers, who settled in the same area as they, when they took their girls out together: the villagers shook their heads in pity that the family was so burdened by daughters. We also learn that the girls’ uncle did not even count them as humans; whenever he asked whether the children wanted to go out with him, he only counted the boys, and outright ignored the girls’ requests to take them too. For him, only the boys counted as sensible human beings (Kingston 1989, 47). At another instance, the narrator assures us that the situation was similar in other immigrant families, too. Upon visiting some friends, where the family had, all told, six daughters, she was witness to similar treatment of women: the grandfather constantly referred to the girls as “maggots,” and when they sat down to eat, he pointed to each and every one of them, shouting: “Eat, maggots!” (Kingston 1989, 191). The narrator also learns from the mother, who was a midwife in China, that families often had a box full of ashes near the birthing bed, so that it would be at hand in case the newborn was a girl, and the parents wanted to get rid of it quickly (Schueller 1989, 436).

The reaction of the narrator to this treatment was to deny her femininity: whenever she heard a misogynist proverb, she threw a tantrum; when she was asked what she wanted to be when she grew up, her answer was lumberjack in Oregon. When she was scorned for being bad, she asked whether a bad girl was not like a boy already. However, parents in China solve the problem of tantrum-throwing, useless daughters simply: they sell them to be slaves. And that is yet another thing the girls learned early on: if they grew up to be slaves, the servants of their husbands, they failed. The narrator’s mother did not tell her stories of women heroes by accident: they were supposed to serve as examples to her (Schueller 1989, 426-7). However, these stories, specifically, the story of the swordswoman Fa Mu Lan, while celebrating the successes of powerful women, also strengthen the patriarchal values, male dominance over women, and filial expectations towards women (Schueller 1989, 427, Li 1988, 509). Even as Fa Mu Lan is depicted as a woman who is to be admired for becoming more than an “average slave,” she takes her senile father’s place during the conscription to avenge the wrongs her family had to suffer. And, when her task is finished, she was expected to return home, settle, be an obedient wife and bear children for her husband. But, what the narrator as a girl learns from the story is that she is supposed to become more than the average; hence she tries to excel at school.

She receives good grades, however, these are not enough to impress the Chinese community: “you can’t eat straight A’s” (Kingston 1989, 46). In their eyes, she too, along with the other immigrant children born in the US and all the Americans around them, is a *Ho Chi Kuei*, which is a derogatory and incomprehensible term for the narrator, meaning ghost, more or less. The Chinese immigrant’s world is filled with ghosts, like the *Taxi Ghost*, the *Garbage Man Ghost*, *Mexican Ghosts*, and so on and so forth (Li 1988, 513). By labeling their children with the same term that they use to describe the white Americans around them, they are marking them as different, simultaneously distancing their children from their own culture. Naturally, then, the narrator is perplexed at what norms she should adopt in everyday life: should she walk pigeon-toed, which is Chinese feminine, or American-feminine, toes looking forward (Kingston 1989, 11)? Should she talk like a Chinese, shouting all the time, as if they were angry (Kingston 1989, 12)? However, the narrator has to realize that this is not an either-or question; adopting one way of cultural norms does not allow her to function properly in the other one. Denying her female self does no good either. Thus she has to turn to other examples to look for an answer.

There is another story that the girl narrator is told by her mother: the story of the *No Name Woman*, her aunt. Her story is a taboo in the family, and she is treated as if she had never been born because she broke the rules of the community back in China when she committed adultery (although it never turns out whether this was actually a rape or a conscious act) and became pregnant. The community took revenge on the aunt by raiding the family’s house where she lived, and the family took their revenge on her by disowning her, and leaving her name for oblivion. On the one hand, the aunt is the victim of patriarchal society: what had happened to her was a subversion of the codes of society, and the punishment for that is outlawing, removing her from the framework of the community. On the other hand, however, the aunt is also a victorious rebel by the means of what she did: committing a double suicide by jumping into the family well with her baby. This was not a punishment forced on her by the community; she acted out of her own will (Begum 1992, 150-1). And by jumping into the well she not only polluted the family’s drinking water, but also created a constant source of fear for them, since the Chinese are extremely afraid of the mythical figure of the drowned dead (Begum 151). In this sense, the aunt stepped out of her oppressed status and let her voice be heard by sacrificing herself and her newborn. Of course the narrator cannot recreate the act of the aunt, and does not mean to either. However, it serves as an example of how one can rebel against the dominant male discourse, although at the expense of one’s life.



Yet another example the narrator is actually witness to is what happens to the mother's sister, Moon Orchid. Moon Orchid arrives in America in search of her long gone husband, upon prompting by her sister. Brave Orchid literally forces her sister to hunt down her husband who had left her in China ages ago to come to America and start a new life, a new family with a young, Americanized Chinese woman. She cites examples from Chinese stories, where first wives successfully demanded their rightful place beside their husband after they took other wives. Moon Orchid, however, is again the victim of patriarchy. She is incapable of demanding anything from her husband. The US, too, perplexes her. Upon arrival, she declares, when seeing some Chinese people who did not belong to their Chinese village, that she did not expect the Americans to look and talk so very much like the Chinese. To her eyes, even the Chinese immigrants who had different roots looked like completely different people (Schueller 435). All this is too much for her, and she gets lost in the New World without the old framework of defining oneself provided by the Chinese context. Neither her daughter, nor her own sister can help her: she ends up in an insane asylum after losing her sanity (Li 505). Moon Orchid's fate exemplifies the dangers that lie in the inability to adopt a functioning definition of identity in a new context. Clinging rigidly to an image of self that is non-functional in a new setting leads to the dissolution of the identity, which, in Moon Orchid's case, equals the loss of sanity (Frye 1988, 294).

Through these examples, the narrator could realize not only that women like herself are in a doubly oppressed position (first, they are oppressed by Chinese patriarchy, and second, by American mainstream culture), but also that coming to terms with her identity is imperative if she is to overcome her marginal position, and to function in the American-Chinese context. However, neither denial of the self (femininity), nor adopting the cultural-social expectations of one community (Chinese or American) would allow her to do so, thus she has to turn to other strategies. In the following part I will discuss how language plays a crucial part in the articulation of the self, and how Kingston's narrator realizes this.

## **2.2. Language and the Self: Language as Establishing Agent**

Language plays an important role in the life of those who write from a marginal position, and as such, it is important for women writers, too. Language and the act of articulation serve as a means of breaking down and crossing barriers that suppress those occupying the marginal space (Schueller 1989, 423).

By validating their voice, the individual also validates their experience and identity.

The narrator in *The Woman Warrior* is instinctively aware of the role language plays in overcoming the limitations a marginal subject experiences. On the one hand, she faces the same dilemma as a girl that many women writers before her, just as Virginia Woolf, did: the problem of the “phallic” English “I”, and the disparity between it and the Chinese “I” (Li 1988, 506-7). The narrator says that she was perplexed by the English “I” at school: she could not understand how it could only stand of three strokes, and yet be so sure, so assertive; she waited for it to transform into the more familiar Chinese “I” with its many strokes forming mountains. Her bedazzlement could be contributed to the fact that, even though the English language has no gender-specific pronouns, the capital “I” denotes a self-assuredness that is associated with male individuality. Furthermore, the English phallogocentric “I” also carries in it the assumption that the individual is more important than the community; note that “you”, for instance, is lower case. However, in Chinese, gender-specific pronouns carry different connotations. Chinese culture emphasizes that subjects acquire their worth through the community, and thus the community is more important than the individual; hence the custom that the person, as the narrator asserts, is required to write their own names crooked and in small letters (Li 1988, 507). Another reason the narrator is baffled is because there is in Chinese a personal pronoun standing for the female “I” which means slave (Li 1988, 508). Herein lies the paradox: the narrator is doubly bound, since she cannot possess the dominant male assuredness of the English “I”, but if she chooses to speak in Chinese, she reduces herself to the state of the slave. She is bound up in the shackles of language. It is no wonder then, as later we also learn, that as a young girl the narrator had hardships when she had to speak at school.

At American school, she was struck by a dumbness she could not overcome. However, she realizes that this was the case not only with her, but with her sister, and with other Chinese girls, too. Then, she comes to the conclusion, this silence must be connected to being Chinese (Schueller 1989, 425). Indeed, in Chinese culture, women are not supposed to voice their ideas; they are considered to be bad wives or daughters if they disagree with what men say. However, at Chinese school, she mysteriously finds a voice, but this is a strange, alien one: there are “splinters” in it, sounding as if bones were rubbed together (Schueller 1989, 425). Then one afternoon, the narrator literally tortures another Chinese girl whom she especially detested for her silence, and for what she sees as being soft and disgusting. She tried to make the girl speak

by every means imaginable to her: she threatened the girl, shouted at her, scorned her, pleaded with her, and pinched her cheeks and so on and so forth, but to no avail. The girl would not speak, even if she was promised to be left alone if she said but one word. In reality, the reason for the narrator's hatred is that this other girl stands for what is typically associated with Chinese femininity: being silent, soft, and never resistant. Through the silent girl she crucified all that she hated in herself. She tells the girl she has to talk in order to let the world know that she has a brain and a personality, that she is not just a dummy (Begum 1992, 148-9). But after her failure to make the girl talk, and to help her prove she has a personality, she sees her own limitations, and faces her fears of not having a personality herself. After the incident she becomes physically ill, and is bedridden for more than a year. When she goes back to school, to society, she has to figure out how to speak again (Begum 1992, 150). In a sense this incident is a rite of passage, a step towards establishing her own voice: by torturing the quiet girl, she identifies all those same traits she hates in herself and connects to Chinese femininity. During her illness, she has the chance to ponder on how to negotiate these and weave them into a functioning identity.

At another instance, the narrator decides to make a list of all the bad things she had done in her life, and confess them to her mother. She comes up with a list of over 200 items, and she decides to tell one item to her mother every evening. However, on the second evening, her mother scolds her for telling her all this nonsense, and sends her away. The narrator obeys, but "she feels something clawing at her throat". She has to hold back all that she feels she has to give out of herself (Hunt 1985, 10). However, one night, at a family dinner, her "throat burst open", and she started listing all her grievances. It is important that by this time her sins became grievances, and she poured them all onto her parents (Hunt 1985, 11). What she rebels against is what she believes to be the family's intention to marry her off, to turn her into a slave. So effectively, she is rebelling against the traditions of Chinese patriarchy, threatening to run away. It is, however, again an important step towards finding her voice that she can break down the barrier inside of her (the throat bursting open) and give voice to what she does not agree with (Hunt 1985,12).

Interestingly, the act of establishing the self through language is an integral part of Chinese culture. We learn from the narrator that whenever she and her sister were scared, the mother would chant their names and their location to their ears, so that their scared spirits would find their ways back. The same purpose is served when the mother, after exorcising a ghost at the medical university in China, asks her fellow students to chant her name, so that she

can return. And finally, when Brave Orchid sees that her sister, Moon Orchid is on the verge of losing her sanity, she tries to bring it back by chanting. However, chanting serves another purpose, too: parents often sang Chinese legends in this way to educate their children, as it has already been mentioned in a previous section. The narrator recalls following around her mother when she was a young child, the two singing together the story of Fa Mu Lan. Chanting, then, is also a means of helping the young establish a preferable identity by offering them role models from myths and legends (Li 1988, 499). However, these stories, as an instrument of education, are necessarily filtered through the dominant discourse. Thus, if the narrator is to use them in the process of establishing her identity, she has to re-inscribe them in a way that they can authentically mirror her doubly subaltern position.

In the final section of my paper I will look at how this re-inscription takes place, and how this helps the protagonist to negotiate her Chinese-American hybrid identity.

### **2.3. Talking-story, or the Appropriation of English Through Chinese Legends**

Talking-story is an integral part of Chinese culture. Interestingly, English has no word or phrase which corresponds with the meaning of the actual Chinese expression itself, hence it was transcribed as “talking-story”. It is not the same as talking, or telling a story; it is rather an infusion of the two: this expression implies that the speaker is weaving story-like elements into her speech that might even require the listeners to suspend their disbelief as they have more to do with fantasy than reality. As an integral part of Chinese culture, the act of talking-story proves to be an appropriate means of expressing the subaltern’s experience. However, as the subaltern, in our case, an American-born Chinese, speaks from a special position, talking-story must be appropriated to fit the needs of the speaker and to make it capable of reflecting the speaker’s hybrid position. In this last section I will look at how Kingston uses the tradition of talking-story in *The Woman Warrior*, and how she abrogates and appropriates English through it to establish a hybrid identity.

Talking-story gives the backbone of Kingston’s novel. Not only is it composed of several stories weaved together from the narrator’s childhood, adulthood, and Chinese legends, but the whole book itself, deriving from its autobiographical nature, is like a long, ever ongoing talking-story. Interestingly, the legends and myths woven into the story are not in their original form.

They are rewritten, often retold in the first person singular, as if the narrator herself was the protagonist of these traditional stories. The retelling of these stories serves as a means of removing the text from the dominant, patriarchal discourse and to appropriate it for the needs of the subaltern's ways of expression. However, these traditional texts may be so entangled in the discourse that rewriting them to be a completely functioning subaltern text may not be possible. Such is the case, for instance, with the legend of Fa Mu Lan.

We learn from the narrator, that the legend of Fa Mu Lan formed an important part of her childhood, as it was sang to her as a story to grow up on, the protagonist set to her as an example to follow, a kind of role model, practically. As such, it is especially important that this is one of the stories the narrator attempts to establish as a channel for expressing her subaltern experience. The account of her life flows inconspicuously into the account of Fa Mu Lan's story, told in the first person. It is as if the narrator herself embodied Fa Mu Lan. She tells the story of how she was trained to be a warrior, training hard every day, all the while watching her enemies, the wrongdoers of her village she would have to kill through a water gourd. These enemies are misogynist barons who "sat on naked little girls" and "count[ed] their money" (Kingston 1989, 30), and who, later in the story, are identified in the "actual life" of the narrator with the bosses and the businessmen she has to win against to be someone (Li 1988, 512). During her training, the parents marry her off to a childhood friend by proxy, and she accepts, and is even honored by this decision. At the end of her training and trials, she returns home to avenge the wrongs her family and her village had to suffer at the hands of the barons, and to take her elderly father's place at conscription. Fa Mu Lan's character is especially ambiguous here, as she is welcomed home as a son: the mother cooks her soup which they traditionally offer to homecoming sons. And later, when they see her off to war, she looks so much like a young male warrior, but the villagers exclaim, "How beautiful she is!" (Schueller 1989, 428). Furthermore, the villagers bring her oranges and presents as if she was a bride and they celebrated her wedding. But she is dressed like a man, and her hair is cut and knotted back like a man's. Her character is made even more ambiguous when in combat, she rescues her husband, and after spending the nights together secretly, she becomes pregnant. To disguise her belly and to hide her child after its birth, she loosens her armor, and during this time, she looks especially like a very powerful man. When she arrives at the baron she has to kill, she announces herself as a female avenger. The baron misunderstands her, and he tries to appeal to her by telling her the proverbs she hated, like it is better to raise geese than girls, and so on (Schueller 1989, 428-9). Before slaying

the baron, she, upon his astonishment, reveals to him her true sex. She then releases the wretched and crippled women who were kept in the baron's cells. In the end, she returns home to settle down, and to be a wife beside her husband and to bear more children for him.

Even though the narrator tried to re-inscribe the text, it still visibly recreates the dominant patriarchal discourse she tried to rid it of. This is exemplified by the fact that, even though the swordswoman is depicted as an outstanding exemplary figure who proves that women can be more than just slaves, she is still expected to settle and serve the needs of her family. Thus this text, while on the surface it celebrates the success of a rebellious woman, through its ending also reinforces the codes and expectations of society. However, this does not necessarily mean that this is a non-functioning text; it does work for the narrator's mother whose life story is very similar to that of Fa Mu Lan's.

The mother, Brave Orchid, lived for quite a while like an independent single woman in China owing to the fact that her husband had left for America, but he kept sending her money. She even decided to enroll in medical university, and get a degree in midwifery. There she kept her true age a secret, and acted like she was a contemporary of the girls there, when in reality, she was 10-15 years their senior. She bested her peers by learning hard at night. It was at the university that she exorcised a ghost from a haunted dormitory room at night. Later, when she worked as a village physician and midwife, she also met a ghost at a rope bridge. She also overcame her fear from bandits and wild animals while walking from one village to another at night. In this sense, she too, was like the woman warrior: she was independent, brave, almost like a man: she even overcame a ghost on her own and won the fight, because she knew who she was, and that she was stronger than the ghost. The narrator affirms that she knew her mother was a warrior, because she ate all sorts of strange things; and warriors have a good appetite (Kingston 1989, 88-90). However, in the end Brave Orchid traveled to America to join her husband where she helped him to establish a laundry, make a living, and she bore children for him. Brave Orchid's life parallels the story of Fa Mu Lan: even though she had the chance to step out of the patriarchal discourse, she eventually reinforced it when she joined her husband. However, this is not the aim of the narrator; if she is to mold the traditional Chinese framework and the mainstream American one into a functioning hybrid/subaltern discourse, she has to look for other options, other stories within the talking-story custom of the Chinese.

In the last chapter of the book, "A Song for a Barbarian Reed Pipe", the narrator says that she will tell a story that her mother told her when she confessed she also talked-story. According to her, the beginning of the story is her

mother's, and the end is hers. This signals an important step in the establishment of her subaltern voice: the ability to take a text, the story her mother started, and finish it in her own voice, with her own words.

This process is also reflected in the story the narrator tells: it is the legend of the Chinese poetess, Ts'ai Yen. Ts'ai Yen was the daughter of a Chinese sovereign, who was captured by a barbaric horde, and married by the leader of the barbarians. She followed them on their campaigns, riding on horseback. She had children from the leader too, but for her sadness, she was not allowed to teach them to speak her language. However, whenever she was alone with them, she tried to talk to them in Chinese, but the children only answered in "senseless singsong words and laughed" (Kingston 1989, 208). Ts'ai Yen, then, embodies the alien within a community: not only is she displaced from her people, but even her own children do not understand her words (Schueller 1989, 429). One night, however, the barbarians built a campfire and started playing their instruments by its side. Ts'ai Yen heard the familiar music, and started singing in her tent, her voice so high and clear like "an icicle in the desert" (Kingston 1989, 208). The barbarians heard it and gathered around her. Even though they could not understand the words, they could understand the sadness and anger in it. This, in a sense, was the way Ts'ai Yen broke through to her captors: despite their unshared language, she could have her voice heard finally when the barbarians understood her sorrow. The poetess' situation is similar to that of the narrator's in that they are both in a subaltern position, striving to legitimize their utterances, to establish their voice, in other words, to create an identity and a language that is appropriate for their present, dislocated contexts.

But it is not only through Ts'ai Yen's story that the narrator proves she has established her voice: *The Woman Warrior* itself is proof for it. Even though the novel is written in English, there are many literal translations from Chinese, or variations, explanations on how the Chinese express some notions differently from English. Also, there are, allegedly, puns that are only intended for and understood by Chinese readers (Lee 2004, 112). The first chapter, and essentially, the book itself, starts with a forbiddance: the mother tells her daughter the story of the No Name aunt only to serve a purpose, to reinforce moral expectations; the daughter is never to speak about the aunt under any circumstances. However, the narrator overcomes this cultural forbiddance by "devoting pages" to her dead relative, and she is not breaking her promise to her mother either, since she is not talking about the aunt, but *writing* her story (Lee 2004, 109). This act of subversion on the narrator's behalf allows her to undermine the Chinese habit of building a wall of silence and to legitimize

her voice in the face of it. In the end, the above mentioned narrative strategies signal that the processes of abrogation and appropriation have taken place; that is, the authority and centrality of English was deconstructed, and then the language was adapted so that it would be capable to express the narrator's hybrid and subaltern experience.

## Conclusion

In the Introduction of this paper I asked whether the subaltern, formulated for post-colonial discourse, can be used to describe communities outside of the post-colonial framework. In conclusion, I claim that the subaltern can be applied to communities outside the colonial framework, although such application may call for the expansion of the notion first. Throughout several sections I explored the possibilities, and finally, I attempted to apply my conclusions to describe how Kingston in her book *The Woman Warrior* depicts the creation of a hybrid Chinese-American identity and the validation of a subaltern voice.

Although immigrant Chinese communities definitely cannot be put under the same category as, for instance, post-colonial Indian society for which the subaltern was originally formulated, the main advantage of the category of the subaltern is its flexibility and ability to describe diverse groups in different contexts (hence it can account for the experience of peasant men as well as middle-class women, both belonging to the subaltern group). Based on this flexibility of the subaltern's applicability, I extended it using Dorsinville's model which suggests that literatures can be viewed in relation to each other, that is, they can be viewed in terms of "dominated-dominator" literatures. In this sense, mainstream American literature is the dominator, and any production by the minority or subaltern communities are the dominated literatures. Furthermore, I also argued that Chinese-American women, just like Indian women, are in a doubly oppressed position since, on the one hand, they are oppressed by their husbands and the patriarchal moral codes of Chinese society, and on the other hand by mainstream American culture which views them as unalterable and inassimilable "chinks". Thus, if a Chinese-American immigrant woman is to produce any kind of literature to validate their voices and identities, they will have to utilize the same methods as their Indian counterparts.



Language plays a crucial part in the validation of identity. Therefore literary production would prove to be an adequate site for the negotiation of self and the validation of voice. However, with a change in their circumstances, subaltern groups find that the language they are equipped with is no longer appropriate for expressing their different contexts. First, the language of the dominant culture must be removed from the privileged central position to restore value to the suppressed subaltern language, in other words, the process of abrogation must take place. Then, the language of the subaltern must be appropriated to be adequate for expressing the new context of living of the community.

In *The Woman Warrior*, I examined what part language plays in the negotiation of a hybrid Chinese-American identity, and how this negotiation is taking place through language, more precisely, through the re-inscription of traditional Chinese texts. The re-inscription of these traditional texts and integration into the author's contemporary text not only allows her to remove them from the patriarchal discourse which the texts originally served to reinforce, but also to establish a valid subaltern voice and to come to terms with her double, Chinese-American heritage. The use of Chinese words and literal translations of these are signs that English has been appropriated for the special needs of the author to express her hybrid experience.

## Reference List

### Primary Source:

Kingston, Maxine Hong. 1989. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*. New York: Vintage International.

### Secondary Sources:

Ashcroft, Bill et al., eds. 2007. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.

Ashcroft, Bill et al., eds. 1994. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literature*. New York: Routledge.

Begum, Khani. 1992. "Confirming the Place of 'The Other': Gender and Ethnic Identity in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*." Barreca, Regina ed. *New Perspectives on Women and Comedy*. Philadelphia, PA: Gordon and Breach. 143-156.

Frye, Joanne S. 1988. "The Woman Warrior: Claiming Narrative Power, Recreating Female Selfhood." Kessler-Harris, Alice and William McBrien eds. *Faith of a (Woman) Writer*. New York: Greenwood Press. 293-301.

Hunt, Linda. 1985. "I Could Not Figure Out What Was My Village: Gender Vs. Ethnicity in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*." *MELUS* 12:3, 5-12.

Ingram, Penelope. 1999. "Can the Settler Speak? Appropriating Subaltern Silence in Janet Frame's *The Carpathians*." *Cultural Critique* 41: 79-107.

Lee, Ken-fang. 2004. "Cultural Translation and The Exorcist: A Reading of Kingston's and Tan's Ghost Stories." *MELUS* 29:2, 105-123.

Li, David Leiwei. 1988. "The Naming of a Chinese American 'I': Cross-Cultural Sign/ifications in *The Woman Warrior*." *Contemporary Literary Criticism* 30:4, 497-515.

Morton, Stephen ed. 2003. *Gayatri Chakravorty Spivak*. London: Routledge.

Schueller, Malini. 1989. "Questioning Race and Gender Definitions: Dialogic Subversions in *The Woman Warrior*." *Contemporary Literary Criticism* 31:4, 421-437.

Smith, Kerry E. Iyall, and Patricia Leavy eds. 2008. *Hybrid Identities: Theoretical and Empirical Examinations*. Leiden: Brill.

Sós Attila

# Looking for Richard: A Comprehensive Study of the Tradition of the Vice

## Introduction

William Shakespeare's *Richard III* is a problematic play that reflects the questions of the early-modern period. The figure of Richard incorporates the medieval tradition of the morality Vice, but in Shakespeare's play the Vice has a totally new understanding: the struggles of Richard represent the concerns of authorship, subjectivity, identity, and the problem of representation. These questions are also important for the post-modern subject. For several reasons it seems that Shakespeare's plays echo the epistemological concerns of the post-modern period. The main reason for this parallelism is that the early and post-modern eras can be understood as transitory periods. This transition means that the narratives of an earlier worldview are shaking which creates a situation where the access to knowledge and identity is problematic. This creates an epistemological crisis in the mind of the early and post-modern subject which is expressed through multi-medial art forms such as, early-modern theatre or post-modern films.

The aim of this paper is to give a post-modern understanding of *Richard III* and the tradition of the Vice. In order to fulfil this task I will analyse Al Pacino's *Looking for Richard*. In the post-modern there is a trend of filming Shakespeare's plays which allows us to give an understanding of Shakespeare that tells something about ourselves. I chose the movie of Al Pacino amongst the several film adaptations of *Richard III* because I think that in Al Pacino's movie the figure of Richard is opened to various interpretations. On the one hand, Richard is opened to the past traditions in which his figure is rooted, on the other hand, the figure of Richard is a text enabling various interpretations and possibilities for self-reflexion. From this perspective, Al Pacino's *Looking for Richard* is both traditional and unconventional, and therefore perfect material for a post-modern investigation.

## 1. Literature Review

In his book, Weimann (1987) provides an understanding of the Elizabethan theatre and the plays of Shakespeare from the perspective of the popular tradition. The book is a detailed description of various theatrical traditions that were characteristic in the Elizabethan era. His findings are important in my study because the tradition of the Vice incorporates elements of earlier folk traditions, and Shakespeare uses these traditions to create a new, early-modern understanding of the Vice.

The study of Kiss (2010) provides an insight into the epistemological concerns of the early-modern and post-modern period with the help of the methods of poststructuralist semiotics and iconology. The study reveals parallels between early and post-modern concerns such as the problem of identity, subjectivity, authority, representation, language. For my research this study gives a theoretical background to understand the questions that arise in Al Pacino's *Looking for Richard*.

In the book of Bakhtin (1994) there is a section which argues that the medieval traditions of theatrical entertainment included a carnivalesque aspect. Bakhtin's theory of the carnivalesque nature of medieval traditions helps to understand the ambivalent nature of Richard and the tradition of the Vice. Several elements such as carnival laughter or the carnivalesque grotesque body are incorporated into the tradition of the morality Vice, which tradition was later the basis for Shakespeare to create the figure of Richard.

The book of Davies (1994) investigates the problematic relationship between Shakespeare's plays and their film adaptations. The book investigates the problem of translating the verbal language of the Shakespearean theatre into a visual language of the cinema with the preservation of the essence of the original play; the differences between theatrical and cinematic space, and within this space, the relationship between the audience and the stage/screen.

The article of Manheim (1997) is a summary of the film adaptations of Shakespeare's history plays. In his article there is a significant note on the choric function of Richard which establishes the relationship between the audience and Richard inviting the audience to look into and share Richard's perspective. The article also points to the fact that Richard has a comic figure, which supports Bakhtin's theory and the carnivalesque nature of Richard as a Vice.

The article of Matuska (2007) reveals the meta-theatrical nature of involvement. Involvement is term which describes any meta-theatrical element that

creates a relationship between the play and the audience and makes the audience think that they are observing a theatrical performance which is very similar to the real world. In this meta-theatrical context there is a possibility for self-reflexion in order to understand the boundaries between reality and fiction. The article tries to give an answer to the question whether film adaptations can use the technique of involvement so that the audience will have the chance for self-reflexion.

The article of Streitmann (2007) draws attention to the fact that in the 20<sup>th</sup> century film adaptations of Shakespeare's dramas have become extremely popular. The post-modern especially likes to combine and experiment with the elements of several traditions. The post-modern film adaptations of Shakespeare's dramas are traditional yet unconventional. This unconventional attitude is characteristic of Al Pacino's film. In this unconventional context a new understanding of Richard III can emerge which reflects the post-modern subject's mentality.

## 2. Discussion

Since Shakespeare's *Richard III* is hard to understand without knowing the social context of Shakespeare, my discussion is divided into three main parts. The first part is a historical overview of the tradition of the Vice with its folk/carnavalesque heritage, the second part is an analysis of Shakespeare's Modern understanding of the Vice, and the third part is the analysis of Al Pacino's film adaptation.

### 2.1. The tradition of the Vice

If we want to talk about English Renaissance drama it is important to know that it has a strong and deeply rooted medieval heritage. Playwrights such as William Shakespeare, Thomas Kyd or Christopher Marlowe inherited these medieval traditions, in other words the peak of these medieval traditions was the life-work of these dramatists. This was something absolutely unique because in other countries, for example, in France or in Italy dramatists strictly followed the Aristotelian principles (among these principles there is decorum including the three unities: the unity of time, place, and action). Even Philip

Sydney, who was greatly respected in England (and in Europe) because of his erudition, thought that the English plays were worthless because the plays did not observe decorum. This is of relevance because Philip Sydney provided the understanding of the Renaissance in England. This paper cannot devote more space to mention more about Philip Sydney but what is important for us here is that he did not like English plays (the only exception for him was *Gorboduc*) because of the violation of the Aristotelian principles, but a decade after of his death a new generation of dramatists (Shakespeare and his contemporaries) appeared who were anti-Aristotelian (and therefore went against Philip Sydney) in a sense that they disregarded the Aristotelian unities and based their plays on medieval traditions of drama.

In this section, I would like to discuss some of the medieval traditions of drama that were characteristic of the English middle-ages in order to create a basis for the analysis of the problematic nature of the Vice. I think without the analysis of the Vice it is impossible to understand the drama and the movie, and I would like to analyse the Vice from two perspectives: one is a moral or religious perspective, while the other is a more ancient, ritual and folkloristic perspective.

The Vice is an allegorical character in Christian morality plays. Basically, morality plays are demonstrative of a religious commitment; these plays had an educational function and an entertaining function at the same time. Instead of giving a detailed discussion of morality plays in this paper, I only want to mention a few key elements of the genre. Morality plays are basically allegorical plays with allegorical characters in it. There is Everyman or Mankind who goes through the pilgrimage of life and in his way he meets allegorical characters like Vices and Virtues, Good and Bad Angels. A key element in morality plays is psychomachia which means the battle for Everyman's soul: in his pilgrimage Virtues show what is morally good and they battle with Vices who try to distract Everyman's attention from what is morally right. In morality plays Vices are always defeated and Everyman receives salvation. The Vice is an allegorical representation of the human being's susceptibility for sin (or the Seven Deadly Sins).

What makes the Vice problematic is that the Vice is allegorical in nature and from the perspective of the morality plays the role of the Vice would be obvious, but on stage the Vice has a different function which is rooted in a more ancient, ritual or folkloristic tradition. Robert Weimann (1987) calls this the 'nonallegorical heritage of the Vice'. This nonallegorical heritage comes from the earliest ritual performances in the history of mankind, which heritage later lost its sacred or ritual meaning and became a source of joy and

laughter in carnivalesque folk traditions and in the tradition of morality plays and finally becomes a structural element and a source of criticism in Shakespeare's *Richard III*.

In his book, Weimann (1987) argues that dramatic performance grew out from ancient ritual performances. These rituals involved magic, performance and mimesis and the aim of the rituals was to deal with the problems of everyday life. When the community acted out certain elements and aspects of life in these magic rituals they gained control over them, in Weimann's words, they 'subjected them to the actors' power' (Weimann, 1987). In a ritual performance, the process of acting and the object which is acted out are inseparable. It is also important to know that in these ritual performances there was no clear distinction between the actors and the audience. For example, in a ritual where the community summoned a supernatural force or god (like in the Dionysian cult) Weimann claims that the community 'did not represent the mythic happening for a public, rather, in their possession they embodied or incarnated it'. Later as acting became more and more secularised and institutionalised the difference between actors and the audience became significant; possession turned into drama and embodiment turned into representation. As Weimann argues:

No longer archetypes to be embodied, scenes taken from myth became secular objects of sheer imitation and, finally, objects of parody and comic irreverence. And the heritage of ritual had become the material of dramatic convention.

The above summary showed how dramatic convention developed from ritual performance and it is important to be aware of the fact that some elements of these rituals survived in the Middle Ages, although they lost their original meaning; they can be found in the seasonal and carnivalesque folk traditions and in the tradition of the fool.

Within the discussion of folk tradition I would like to focus on the tradition of the fool which is a special and interesting agent in seasonal and folk festivities. In his book, Bakhtin (1994) explains the fool and folk festivities in the following manner:

...with the participation of giants, dwarfs, monsters and trained animals. A carnival atmosphere reigned on days when mysteries and farces were produced. This atmosphere also pervaded such agricultural feasts as the harvesting of grapes which was celebrated also in the city. Civil

and social ceremonies and rituals took on a comic aspect as clowns and fools, constant participants in these festivals, mimicked serious rituals such as the tribute rendered to the victors at tournaments, the transfer of feudal rights, or the initiation of a king. Minor occasions were also marked by comic protocol, as for instance the election of a king and queen to preside at a banquet 'for laughter's sake' (*roi pour rire*).

The fool is an archetypal agent: he has ritualistic attributes, for example, the club which represents a phallus and therefore it is a symbol of fertility; in his book, Weimann mentions other attributes that can be connected to some kind of a fertility ritual, for example, the calf's hide, the cock's feather, the antlers, horns, donkey's ears, and the fox tail. These attributes no longer preserved fully their original ritual meaning and became a source of comedy and parody. In my discussion, I would like to highlight the social function of the fool in folk festivities and plays. The fool is an agent of involvement that establishes a relationship between the audience and the play. With the help of the fool, folk plays become inclusive and interactive because the fool breaks through the boundaries of actor-audience relationship. In my opinion, there is a parallelism between the fool and Hermes: both Hermes and the fool have a mediatory role, both of them have a similar attribute, namely, the rod which can be the symbol of fertility in the hand of the fool or the symbol of writing and poetry in the hand of Hermes (Hermes was a multifaceted god, he was not only the messenger of the Olympian gods but also the patron of poets and orators). It is important to mention that the fool had lost its ritual role but gained a social role in medieval folk plays: the fool became the organiser of the play by addressing the audience and asking them space for a play and maintained a close contact with the audience during the whole performance.

There is another element that is closely connected to the fool. This is what is called 'topsy-turvydom.' Topsy-turvydom means inversion or turning things upside down, which is, I think, a typical characteristic feature of carnivalesque folk festivities. Folk festivities and plays involved masks, music, joy, laughter; the conventional order of things became inverted, people elected somebody from the community to be the conductor of the festival (for example a mock king). Weimann argues that the aim of this topsy-turvydom was to create the illusion of an ancient golden age where everybody used to be equal.

In morality plays the social function of the fool continues to live in the Vice. It is important to mention again that the aim of morality plays was education and at the same time entertainment. I think it is logical that the pagan ritual attributes of the fool will be associated with devilish and demonic ideas in a Christian context. Every pagan element of the fool, like the horn or the



tail, will be the attributes of Satan and his agents (the Vice). This makes the Vice in morality plays problematic: the audience knows that the Vice is the allegory of sin but at the same time the audience is aware of the 'foolish' or entertaining role of the Vice. For example, in *Everyman*, which was the most popular morality play in the late fifteenth century, Mischief was not just the main Vice but also a great entertainer who communicated with the audience and commented on the play with an ironic sense of humour. In early-modern dramas such as in Christopher Marlowe's *Doctor Faustus*, the agent of Lucifer, Mephistopheles, also proves to be a great entertainer. When Faustus becomes desperate and wants to give up his experiments with sorcery his servant Mephistopheles appears and arranges Faustus a small festivity in which the Seven Deadly Sins appear and entertain Faustus. In *Jacke Jugeler*, I think the entertaining and organising function of the Vice is obvious. For me Jacke Jugeler does not seem to be an evil character (although he has a mocking and ridiculing personality) he is a good entertainer who creates a relationship with the audience. I do not intend to analyse how the Vice functions in details in these plays because my paper is not about a comparative discussion of these dramas. Instead, I aimed to illustrate with examples that the social and entertaining function is a significant element in the tradition of the Vice.


## 2.2. Richard the Vice

After the brief discussion of the problematic nature of the Vice I would like to continue with the analysis of Richard. I think that the figure of Richard is a fusion of earlier Medieval traditions: we can hear the echoes and voices from the earlier morality Vice tradition yet the figure of Richard is something absolutely unique.

I would like to start my discussion with the analysis of Richard's body. The chronicles depicted Richard as a lame, hunchbacked king with a stiff arm and I think Shakespeare used Richard's body to create a carnivalesque figure for his play. I think this carnivalesque attribute of Richard connects the play to earlier folk traditions: in the topsy-turvy world of (pagan) folk festivities and plays there was an elected leader who was called the mock king or the Lord of Misrule. The mock king was the conductor and organiser of these folk festivities which, as Bakhtin pointed out, contained the element of laughter; I think the mock king had a social function which was similar to the social function of the fool. I think that for a mock king people used to choose a person who had a natural topsy-turvy character, for example a midget or a freak. Of course the historical Richard was not a hunchback, on the contrary, he was quite

handsome, but his figure was blackened by the Tudor monarchs with the help of chronicle writers. I think that Shakespeare used the descriptions of Richard for his own benefit: he created a king who had this carnivalesque nature and therefore he created a legitimate leader for his play who organises everything. It is important to know that this social function which was characteristic of the fool or the mock king continues to live in the Vice of medieval morality plays, and I think in a way the figure of the folk fool and the figure of the morality Vice cannot be separated: fools have certain ‘devilish’ characteristic features while Vices have certain ‘foolish’ characteristic features; the two characters share the same social function in different (religious or folk/pagan) contexts. These traditions are melted into the figure of Richard but Shakespeare uses the elements of these traditions (the social function of the fool/Vice, topsy-turvydom, psychomachia, salvation, sin) in a modern way.

Richard is the main organising power in the play: as a Vice he fulfils his social function in the space of the theatre. He creates the relationship between the play and the audience by initiating the audience into his plan. He is an ironic figure, he comments on the play all the time, he is a good entertainer. It is important to mention that his ironic attitude has a double function: on the one hand, it is to entertain the audience, on the other it is to shed light upon the fact that the world he lives in (which is the world of the royal court) is imperfect. With his ironic attitude he creates a critical distance between the world of the royal court and himself. In my opinion the deformed body of Richard also helps him to create this critical distance. I think that Richard’s body is also a source of a double function. It is a carnevalesque/folk element and also a source of creating a critical position by recognising that Richard is not like the others (this recognition is depicted in Richard’s opening monologue):


 But I, that am not shaped for sportive tricks  
 Nor made to court an amorous looking-glass;  
 I, that am rudely stamped, and want love’s majesty  
 To strut before a wanton ambling nymph;  
 I, that am curtailed of this fair proportion,  
 Cheated of feature by dissembling Nature,  
 Deformed, unfinished, sent before my time  
 Into this breathing world scarce half made up,  
 And that so lamely and unfashionable  
 That dogs bark at me as I halt by them (Act I, Scene 1, 14-23)

With his critical position he creates not just the distance but gives the audience a critical attitude towards the whole play. In this sense Richard gets closer to the audience, his presence fills the theatre and his way of looking at things will be the basis of the audience's shared attitude towards the created world on the stage. In my opinion this is a unique way of using the social function of the Vice and it mirrors Shakespeare's modern understanding of this tradition.

In folk plays and in morality plays fools and Vices were the organisers and the conductors of the play. Their social function was to address the audience and ask for place for the play. Richard is also a good organiser: he is the organising power of the drama but this organising force is not only a social function but also a structural one. The figure of Richard is such a crucial element in the play that without his figure the whole play falls apart. Although in the folk tradition the fool's role was to organise the drama, the emphasis was on communal acting (like in the ancient ritual performances) in a carnivalesque and comical way. In morality plays the Vice inherited this role of the fool but the emphasis was on moral teaching, psychomachia, and salvation. The social functions of the fool and the morality Vice were subordinated to these factors. The case is different with Richard who not only organises the play, which is actually a cruel and evil play, but he also wants to occupy the highest position in the play. Earlier Vices, like Jacke Jugeler, did not want to be the authors of the play whereas Richard in his own drama wants to be the controller of everything. In morality plays the Vice was not psychologized, the Vice was only the allegory of sin. But in Shakespeare's drama the Vice does have a personality, an identity, a name. Although in the figure of Richard the audience can sense the earlier echoes of the morality Vice and therefore accept Richard as an evil character, Richard as a Vice is secularised: Shakespeare's *Richard III* is not about a moral teaching, it is not about the fight between good and evil, there is no question of human salvation like in the morality plays. Richard as the organiser of the play is not subordinated to a moral teaching; in the play the focus is on Richard as the author of the play as the controller of events and the master of the universe. Authority is a vital question in Shakespeare's time but since Richard dies and falls out of the position where he can manage to control everything I think the question of authority has a pessimistic overtone. In my opinion the fall of Richard metaphorically signifies, on a general level, the fall of the proto-modern subject who cannot control the events and dilemmas of life (I will continue to discuss the problem of authority when I analyse the film of Al Pacino).

As has been mentioned before, the figure of the body is the source of identity in the play. Since Richard has a deformed, grotesque body it connects him to the folk tradition of the mock king (and Richard has a critical and ironic position of looking at things) on the other hand the body of Richard determines his identity:

‘...since I cannot prove a lover  
To entertain these fair well-spoken days,  
I am determined to prove a villain  
And hate the idle pleasures of these days.’ (Act I, Scene 1, 29-31)

In my opinion the identity that is determined by Richard’s hideous and grotesque body is not Richard’s true identity although Richard consciously accepts it as his true identity. From the moment of accepting his identity Richard starts to fulfil his role as a manipulative and intriguing agent. This identity gives him a critical position and distance that distinguish him from the world of the royal court, which is corrupt and unintelligent because Richard can easily manipulate it, but is also a source of his identity crisis because Richard cannot maintain his position as the controller of events. After the visit of the ghosts in Act 5, Scene 3 Richard’s personality collapses:

What do I fear? Myself? There’s none else by.  
Richard loves Richard: that is, I am I.  
Is there a murderer here? No. Yes, I am.  
Then fly. What, from myself? Great reason why-  
Lest I revenge. Myself upon myself?  
Alack, I love myself. Wherefore? For any good  
That I myself have done unto myself?  
O no! Alas, I rather hate myself.  
For hateful deeds committed by myself.  
I am a villain. Yet I lie, I am not.  
Fool, of thyself speak well. Fool, do not flatter.

Although Richard’s identity collapses he manages to stand up and continue his role-playing, which I think is a sign of strong will-power. In my opinion this makes Richard’s fall more pessimistic in the end of the play: if Richard who has a strong will-power and a powerful personality cannot maintain his position then who has the ability to become the author of events, persons, life?

The figure of Richard incorporates the element of topsy-turvydom which is the heritage of folk and morality traditions. Topsy-turvydom means basically the inversion of the world. In this sense Richard is a perfect topsy-turvy agent because he turns his world upside down with his manipulative personality, he occupies the highest position in the play. From this perspective Richard can be understood as a mock king in a folk play. What makes the situation different is that in medieval folk festivities and plays the aim of topsy-turvydom was to create an illusion of an ancient world where people used to be equal whereas in the world of Shakespeare's *Richard III* the element of topsy-turvydom is a means of criticising the world; in the context of *Richard III* it is the criticism of faith in a pure and legitimate monarch. When Richmond defeats Richard the world of the play becomes normal again but I think that the audience is not convinced that there is a possibility that the new monarch will be a pure and perfect ruler, because Richard with his topsy-turvy behaviour shows that the world of the royal court is corrupt and foolish.

In *Richard III*, Shakespeare combines the Medieval traditions of folk and morality plays in such a unique way that he manages to create a powerful Vice who can enthral his audience; the audience fears and admires Richard at the same time, the audience knows that he is clever but also evil and shows the foolishness of the world through a distorting mirror. After the fall of Richard, the topsy-turvy world becomes normal again but the closure of the play does not grant for the security of the future, and this problematic closure will be systematic in later plays by Shakespeare.

### **2.3. Al Pacino's *Looking for Richard***

What is especially noteworthy about *Looking for Richard* is the way Al Pacino tries to give a post-modern understanding of Shakespeare's *Richard III*. It is interesting to observe how Richard and the tradition of the Vice continues to live in a post-modern context; what are those elements of the play that are in the focus of the interest of the post-modern subject; whether there are elements of the play which are interesting not only for the post-modern subject but also for the proto-modern subject.

I would like to start my discussion with the analysis of the opening scene. In this scene Al Pacino enters the stage and comes face to face with Shakespeare who is sitting in the audience. As they look at each other there is a moment of self reflection. I think this is an important scene because it places the whole movie into a meta-perspective: the movie becomes a workplace,

or as Kiss (2010) calls it, a laboratory in which questions of representation, authority, and identity can emerge as a material for discussion. In her article, Matuska (2007) investigates the question of involvement. In Matuska's definition involvement means those meta-theatrical techniques in the Elizabethan theatre that involve the audience into the play and make the audience aware of the fact that they are watching a play which is similar to the reality of the audience. There are several other techniques that make the play meta-dramatic, for example, a play within the play, a character who takes up a second personality, or a rite within the play. This makes the audience think about what is reality and what is illusion. In this sense, Al Pacino's movie is similar to the theatre of the Elizabethan period because both of them offer a meta-theatrical perspective in which epistemological problems of the early or post-modern subject can be investigated. Al Pacino's movie is an experiment for understanding Shakespeare's *Richard III* by bringing it closer to the postmodern public and delivering an interpretation of the drama which tells something about ourselves.

In the scene where Al Pacino and Shakespeare face each other the audience of the movie can sense a tension between them. In this scene, Al Pacino stands as Richard on stage, and Shakespeare as a viewer of Al Pacino's play, but the gaze of Shakespeare tells that their relationship is not equal, in other words, Shakespeare seems to be superior to Al Pacino: it seems that Shakespeare holds possession not only of his play but also of Al Pacino. In my opinion, the reason behind the tense atmosphere is Al Pacino's demand for authorship. The question of authorship is a much-debated issue of critical thinking and it is an interpretive problem which was one of the main concerns of Roland Barthes and Michel Foucault, among others. In his essay, Roland Barthes (1977) argues that for centuries the presence of the author dominated the text and the way people interpreted the text. But Barthes also argues that the author is just an artificial construction in the reader's mind (from Foucault's perspective it is a function); the author is not in the text and with the 'death of the author', i.e., by shifting our attention from the authorial intention to the plurality of meaning potentials in the text, the reader will gain ground for interpretation. And in the movie there is an attempt to interpret *Richard III* as a plural 'writerly' text without the presence of the author. In the movie there is an evening party where Al Pacino asks a few people to interpret Shakespeare's plays. A lady connects Shakespeare's works to the Talmudic tradition and combines it with Chinese feng shui, a gothic woman wants to put *Macbeth* into a rock'n roll context and so on. At the end Al Pacino is fed up with the whole situation and wants to leave the place. In my opinion, we can be innovative in staging,

but there should be a reference to Shakespeare and to the era in which Shakespeare lived in order to understand his plays. I do not think that an interpretation should be about the genius of Shakespeare but his social context is still a necessary factor.

From this problem arises the question of how to connect Shakespeare to our world so that the contemporary audience can enjoy and understand his dramas? I think that Al Pacino solves this problem by continuing the tradition of the Vice, in other words, he starts to address the audience: on the one hand, he establishes contact with us, spectators of the movie by constantly talking “out of the movie” and addressing us, and, on the other, he interacts with people in the context of the movie production. From the perspective of Matuska’s article (2007), this is a technique of involvement that was characteristic of the early-modern theatre. In his book, Davies (1994) also argues that by direct addressing to the camera the actor can address the audience and establish a relationship with the audience. Davies illustrates this with Laurence Olivier’s *Richard III*, where Richard shares his perspective with the audience by addressing the camera directly. As Al Pacino takes a walk in Central Park he starts to communicate with people and asks them whether they want to see their performance, in other words, he asks space for a play. As he starts to communicate with people this whole *Richard III* project becomes a communal acting: people start to interact with the play, they reflect on it, express their feelings about it. Al Pacino even asks people to participate in the play; when he visits London and the place where the Globe used to stand he meets construction workers who are working on the project of rebuilding the Globe theatre. At the construction site, there is a child, who is the son of a local worker, and is playing a game when Al Pacino asks the parent whether her child can act in the movie (and he will play the young prince). I think what is happening in the movie is similar to the old medieval folk festivities: Shakespeare’s works become the basis for a myth which people can go back to and act out. Myth-making is a typical human behaviour with which a community can understand itself. It is certain that the audience cannot understand the whole play of *Richard III* because of its language or its symbols but this is not a major obstacle because the emphasis is on the participation in a communal acting.

Praising the language of Shakespeare belongs to the act of myth-making. Several people in the movie thought that Shakespearian language has great depth. But I think this attitude towards Shakespeare’s language also points to the problem of signification which is a characteristic phenomenon in today’s philosophies of language. In the movie, one of the random New Yorkers mentioned that:

‘If we think that words are things and have no feelings in words then we say things to each other that mean nothing. But if we felt what we said, we’d say less and mean more.’

I think this is an important statement. In the post-modern era the problem of language and signification appears as a vital problem (in the Elizabethan era it was also a crucial question that appeared in the meta-dramatic perspectives of the theatre). It is a question whether we can express ourselves and describe an objective reality with language. We live in an information society where we encounter immense amounts of information in very short periods of time day after day. Because of the large amount of information we do not have time to comprehend and master the meaning of the words and therefore words have no depth and real value; we are not able to master language because words have several meanings in our multi-contextual world and language simply overflows or overrules us. The post-modern subject is lost because the post-modern subject is bombarded by information all the time and there is no time to contemplate on the meaning. In my opinion, this phenomenon causes an identity crisis in the post-modern subject’s psyche because there is no solid meaning in the information society on which the post-modern subject can rely, in other words, we continuously depend on a web of interrelated texts, and the post-modern subject becomes a multi-textual discourse.

In my opinion the identity crisis of the post-modern subject is expressed in Al Pacino’s movie by the rapid shift from one reality into the other. In the movie there is the reality of the play of Shakespeare and there is the reality of our world and for me it seems that Al Pacino is in the process of commuting between these two realities. The whole movie can be seen as an expression of Al Pacino’s stream of consciousness. In this mental process there is an interesting interaction between Al Pacino and Richard. I think the two personalities can be easily exchanged with each other because both of them have a certain mischievous character mixed with a talent for entertaining. In the movie it is hard to identify the boundaries of Al Pacino’s personality and it is hard to find where Richard’s personality starts and vice versa. Richard can be understood as the alter ego of Al Pacino; Richard is like a second personality and as the movie goes on it becomes more and more problematic to tell the difference between Richard and Al Pacino. This idea is strengthened by the swift shift of scenes throughout the whole movie where Al Pacino appears sometimes as an actor and sometimes as Richard. As the two worlds fuse into each other, the oscillation creates a schizophrenic atmosphere, which reaches its summit in the scene where Richard is visited by the ghosts in his dream.



This is the moment of identity crisis which was understood by Al Pacino in the following way:

Richard is a man who cannot find love. A person who finally, in the last scenes, knows that he does not have his own humanity, that he's lost it. He has let the pursuit of power totally corrupt him and is alienated from his own body and his own self.

The pursuit of power, the struggle to occupy the position where Richard can be the controller of events, and individuals, creates a situation where Richard has to drift away from his real personality. Attila Kiss (2010) explained this in his book in the following manner:

Role-playing, which is aimed at the fulfilment of the task, becomes a testing of the subject's ability to preserve an original, authentic identity. The fashioning of the new identity results in the assimilation, or the fusing together, of the earlier and the new, fake personalities, and by the end of the dramatic action the protagonist faces an identity crisis in which, retrospectively, even the reality of some initial, self-sufficient identity or self-presence becomes questionable.

I would like to end my investigation with the analysis of those subconscious impressions that determine Richard's motivations and ways of looking at things. In Shakespeare's time the deformed and grotesque body signified the corruptness of the mind and therefore, for the early-modern subject it immediately explained Richard's motivation. I think nowadays people could hardly believe this argument. One of the university professors that appear in the movie claims that the reason for Richard's cruelty is repressed sexual desire and in my opinion, it is reasonable to think that Richard's deformed body could be an explanation for unsatisfied sexual needs. This unsatisfied desire could have deformed Richard's personality. His sexual desire turned into hatred and anger that could have been satisfied in battle but Richard's opening monologue explains that the War of the Roses is over: anger has turned into love but since Richard is 'not shaped for sportive tricks nor made to court an amorous looking-glass' the only thing that remains for him is discontentedness and envy. He is discontent because he is not like the others in the royal court and therefore starts to gratify his oppressed sexual desires by manipulating and ruin the royal court.

## Conclusion

In Shakespeare's *Richard III*, the tradition of the Vice lives in the figure of Richard that represents the ontological crisis of the proto-modern subject. After the analysis of Al Pacino's *Looking for Richard* it is revealed that the figure of Richard mirrors a similar understanding in the post-modern period. Richard echoes the ontological crisis of the proto-modern subject in our post-modern world because the struggles and the questions of the proto-modern subject are similar to the struggles of the post-modern subject. Questioning the access to reality and identity are the main concerns of the proto and the post-modern subject. For these questions the proto and post-modern subject cannot find an adequate answer which reveals the pessimistic atmosphere of the proto and post-modern eras.

## Reference List

- Bakhtin, Mikhail. 1965. "Rebelais and his World." In Morris, Pam. ed. *The Bakhtin Reader*. Oxford: Oxford University Press, 194-206.
- Barthes, Roland. 1977. "The death of the author." In Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Available: <http://evans-experientialism.freewebspace.com/barthes06.htm> Access: 16 October 2011.
- Davis, Anthony. 1994. *Filming Shakespeare's Plays*. Camb.: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel. 1969. "What is an author?" Available: [http://www.generation-online.org/p/fp\\_foucault12.htm](http://www.generation-online.org/p/fp_foucault12.htm) Access: 16 October 2011
- Kiss, Attila. 2010. *Double anatomy in early modern and postmodern drama*. Szeged: JATEPress.
- Matuska, Ágnes. 2007. "A shakespeare-i közönségbevonás filmes vetületei." *Apertúra* 2007/Summer. Available: <http://apertura.hu/2007/nyar/matuska> Access: 16 October 2011.
- Manheim, Michael. 1997. "The English history play on screen." In Davies, Anthony and Wells, Stanley eds. *Shakespeare and the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Streitmann, Ágnes. 2007. "Hódolat vagy paródia? Posztmodern Shakespeare-filmadaptációk az ezredvégen." *Apertúra* 2007/Summer. Available: <http://apertura.hu/2007/nyar/streitmann> Access: 16 October 2011-10-18.
- Weimann, Robert. 1987. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Baltimore: The John Hopkins University Press.



Balogh M. Réka

# The Multiplicity of Nostalgia in Tamási Áron's *Ábel in America* (*Ábel Amerikában*)



## Introduction

Tamási Áron's novel, the *Ábel Amerikában* (*Ábel in America* - Tamási) is often referred to as the "Sekler Ulysses" (Czigány 1984, 405), because it introduces how the main character, the young Transylvanian boy finds his way back home after many adventures in the US. Ábel's wanderings take place not only in the physical dimension but also in his mind, because he seeks the aim of life, which is, according to the novel, finding a home. But to understand the importance of his notion of home, he should learn what is not home for him.

In the process of clarifying the meaning of home, nostalgia is a crucial aspect because it designates what the experiencer wishes for by pointing out what is missing from the present. Nostalgia is longing for the past and as the meaning of the Greek root, 'nostos' ('returning home') indicates yearning for home as well, often in an idealised form. In addition, the feeling of nostalgia also indicates what the subject does not wish for, since it develops when the experiencer is discontented with his life or environment. As a result, the object of nostalgia is also the object of desire, while the situation or place where nostalgia evolves is the cause of discomfort (Boym 2002, 41).

In the case of Ábel, the protagonist of the *Ábel trilogy*, the object of nostalgia is both Transylvania and the natural, Rousseauesque way of life, which in short means the lifestyle of prehistoric times, which was close to nature and people were equal because of the non-existence of society and private property (Rousseau 1775). As regards Transylvania, Ábel grew up there; all his childhood memories are closely connected with Csíkcsicsó and the Hargita Mountain – as the reader gets to know it from the first part of the trilogy, therefore the longing for the place, even though it is idealised, is reasonable and easily comprehensible. As far as the Rousseauesque lifestyle is concerned,

it is a less common but more universal object for nostalgia represented in a more abstract way in the novel.

In order to comprehend the object of longing in the novel, this study investigates the main components of nostalgia. First of all, I have a closer look at the context and scene of the emergence of longing for a home and a past. Secondly, I look into the situations, circumstances and environment that distract the protagonist and result in the reassessment of the past and home. At this point, I also discuss how the novel provides a hidden critique of America from the perspective of an outsider and becomes symbolic. At last I also point out the multiplicity of the ways the characters view their relationship towards the distant home and feel nostalgia.

## 1. Components of Nostalgia

According to Svetlana Boym, nostalgia is the ache of distance, displacement and home's absence (Boym 2002, 44). This definition raises many questions, such as what home means. In addition, the fact that the leaving of a place causes pain indicates that the destination is not satisfactory for certain reasons. As a result, another significant issue is what makes the distant place called home more appealing than the present location. This chapter aims at suggesting answers to these questions in order to map the nature of nostalgia in the novel.

### 1.1 What is (not) Home?

As regards the first question, home and national identity, which are inextricably interwoven, are constructed notions rather than inherent, clearly definable characteristics and ideas (Davidson 2007, 89). Besides, identification always means positioning, comparing and contrasting elements, (in this particular case "within the discourse of history and culture") (Hall 1993, 395). The positioning is even more emphatic in the case of home, because it is closely connected to a particular place, and, according to Seamus Heaney, we can fully evaluate and credit places by experiencing and getting to know different ones (Heaney 1985, 152). As a result, to be able to identify home, leaving it is essential, because without knowing 'the other' comparison is impossible. Therefore

exhaustive definition of a place, area or a nation cannot take place from within (Higgins and Kiberd 1997, 9). After leaving home, you can realise the importance of it, then start to suffer from loss, and nostalgia gradually evolves.

This process unfolds in the *Ábel* trilogy also. The protagonist has to leave his home to appreciate it and even to be able to define it. In the first part of the trilogy (*Ábel a rengetegben – Ábel in the Forest*), there is no sign of nostalgia because it is the scene of *Ábel's* childhood, thus, there is no place and time for longing. Similarly, there is no attempt to clarify the meaning of home, because there is no desire to define one's surroundings, the actual scene of life because it is taken for granted. In addition, even if the motivation for elucidation emerged, delineation of a place and community would be hardly successful from within, without examining 'the other'. Consequently, the first novel is mainly characterised by curiosity and temporary longing to go away in order to see as much of the world as possible.

The first time when the protagonist feels nostalgia and an urge to define home and national identity is in the third part of the trilogy, in *Ábel in America*, after spending some time in the "New World." *Ábel* has to leave and lose Transylvania at least temporarily, and familiarizes himself with immigrant life to be able to miss his home and wish to return. As he points it out at the end of the novel: "we cannot live in this world for other reason than to get to know everything as much as possible [...] and when we become acquainted with everything as much as possible, we go back to the place where we can be at home"<sup>1</sup> (my translation, Tamási 1999, 589). Another key word in understanding is 'getting to know' or 'experience' the world. *Ábel* realises that his desire to see the world at the very beginning of the story makes him acquainted with 'the other' and fulfils its purpose when the protagonist comprehends the importance and his notion of home. And likewise, he discovers his aim of life.

## 1.2 The Causes of Nostalgia

Nostalgia does not consist merely of the root 'nostos', which (as it is above mentioned) means 'longing for home', but also from the Greek 'algia', which stands for pain, ache (Boym 2002, 41). As a result, to understand nostalgia, it is not enough to comprehend the notion of home, but the source of pain

1 The original: "nem is lehetünk más célra ebben az életben, mint hogy megismerjünk mindent, amennyire lehetséges [...], s amikor mindent megismertünk, amennyire lehetséges, akkor visszamegyünk oda, ahol otthon lehetünk"

should also be investigated. An obvious cause of pain is the loss of a place that is known as our home. However, to feel nostalgia, it is not enough to wish to be somewhere, one should also long for not being in the place where one is. In other words, the indirect reason for being nostalgic about a place is the disillusionment with another one. This disenchantment appears when the experiencer's expectations do not match the actual truth. This problem arises mainly when on the basis of questionable reports, human imagination builds up a rather utopian picture of a particular place. As far as America is concerned, the problem of "the New World" failing expectations is a well-known issue: millions migrated there in order to reach wealth, success and freedom and only few of them actually succeeded.

Similarly, the USA disappoints Ábel since it diverges from his fantastic ideas about the country. He starts to develop his utopian picture in the first part of the trilogy, in *Ábel a rengetegben* (*Ábel in the Forest*) where he receives an American flag with the comment that it is the flag of freedom. Later, in the second part of the trilogy (*Ábel az országban – Ábel in the Country*), his fantasies about America expand with images of wealth, because the American gentleman, whose ticket Ábel inherits, is represented as an inexhaustible source of money. In addition, the adventure novels and Indian stories read in the long lonely nights in Hargita Mountains make Ábel's notion of the USA even more unrealistic. As a result, America metamorphoses into a utopian world in the protagonist's imagination: he thinks that there are Indians on the streets, all the houses are flourishing palaces, the women are all beautiful and some people are even able to fly. Of course, the protagonist experiences a shocking disappointment when he realises that America is not equal to the fairytale-like place created in his mind.

Moreover, Ábel has to face the disadvantages of being recognised as a stranger. According to Sara Ahmed, strangers are not those who are simply unknown in a community, but those who are perceived as others. These others, who are judged not to belong to a particular place, raise suspicion; so they are situated on the margin of the host society (Ahmed 2000, 22-37). In the novel's America, all the immigrant (and also Afro-Americans) fall into the "other," "less valuable" category, while the white Americans constitute the "standard" group.

As a result, little after his arrival to America Ábel has to realise that being a temporary migrant is highly disadvantageous. In addition, his ethnic self-identification is not beneficial either, since in the hierarchy of immigrant groups his national identity has a low social value. It is despised as it is considered economically, culturally and educationally backward. For instance, it is



considered to be of small value when compared to German national identity which provides a relatively valuable position: even the language is spoken by quite many Americans. Furthermore, Ábel's "ethnic group," Sekler is generally unknown in his new environment; besides, the differentiations between Hungarians and the neighbouring nations become unimportant, while the host country recognises them as related or sometimes as the same nations, the homogenous body called Eastern-Europeans (Wolff 1994, 356-357). Therefore, Ábel finds himself on the fringe of the previously idealised community and at that point his uncertainty emerges.

Furthermore, the fact that the protagonist can hardly speak and understand English strengthens his helplessness. He is unable to use language, his most effective 'weapon,' to defend himself against verbal attacks and tackle with difficult situations. For instance, he tries to form a witty retort to the offending words of the custom officer targeting Ábel's homeland, but he cannot express his thoughts in a shared language or find someone who interprets his words. In addition, Ábel depends on the mercy of his host, uncle Gáspár, because he cannot even find a job without being familiar with the place. As a consequence, the protagonist has to accept uncle Gáspár's decisions, even if they affect him directly. For example, despite the fact that Ábel considers the foundry similar to hell, he has to accept a job there, as Gáspár found him the place.

All in all, the exaggerated expectations which are inevitable to fail to be fulfilled, and the uncertainty caused by an unintelligible (at least for Ábel) language and his marginal position disappoint Ábel's belief in the 'New World'. After his dejecting experiences Ábel wishes to be somewhere else, starts to yearn for home, and feels nostalgia. From the distance, home is seen through individual memories. It metamorphoses into the symbol of the lost certainty, and turns into a subjective and idealised entity. The process is actually similar to what had happened the idea of the US before arrival. Consequently, in the novel, the idealised country, the USA transubstantiates into the place of disillusionment, and in contrast, Transylvania, the left homeland becomes idealised.

### 1.3 The Objects of Nostalgia

As a result of the disillusionment Ábel starts to miss the life he left behind: he longs for his native language first, then he yearns for his family and her valentine, his village and finally his place of birth, Transylvania. All these elements represent and constitute the notion of home for him. However, they can gain their value for the protagonist only from huge distance, after suffering from

their lack. Their significance is clearly shown by the fact that they are the only elements of the past that constitute the object of longing.

The role of language is important not only because witty arguments form the basis of Ábel's self-defence and endurance, but it also functions as the cohesive force of the community that shares it (Gilroy 1996, 229). In the novel, most members of the community speaking Hungarian are situated in the distance (and mainly in the past) and the here and now is formed by people using a different language. In the English speaking world there are some characters who also have the same mother tongue as Ábel, which generally creates a close connection between them. However, the language-formed relationship fails when one of the participants does not accept language or nationality as the basis of familiarity or friendship. For instance, nationality defined on the basis of the shared language is a working link between Kelemen Gáspár and Ábel, but not between Ábel and his Hungarian employer, Csapóki, who does not consider nationality as a valid relationship.

In addition, according to Ábel's views the power of language is unquestionable. He embraces the Parmenidesian approach of language, which states that "words must mean something" (Russel 2004, 56). In other words, the existence of a signifier verifies the existence of the signified. For example, he argues for the existence of justice and welfare with the fact that people have words for them. Similarly, after realizing that his ethnic community, Sekler is unknown for Americans, he tries to prove its existence by defining it, filling the word with meaning for all those who are unfamiliar with it and even for himself. His aim is to regain his certainty that he belongs to a community. Moreover, to familiarize himself with his new environment, he renames a dog Jakab, while it was originally named Jack.

In addition, Ábel misses a home which is 'the familiar place, the place that is comfortable and comforting.' Home is a consolation because it provides the "security of destination" but it is also the place where the security of family is left (Ahmed 2000, 77). Likewise, for Ábel his previous life with his father starts to equate to comfort. Simultaneously with Ábel's disappointment in America, the yearning for the consolation of the well known home rises; and the protagonist starts to think about his old life in a more and more idealistic and sentimental way: everything he wishes for is the letter received from his father and it symbolises for him good health, living in peace and all the love he receives.

Ábel misses not only his relatives and exact place of birth, childhood and his village, Csíkcsicsó, but the constructed homeland, the distant Transylvania as well. Transylvania is a collective home, because Ábel knows only a small part of it, a village and some forests in the Hargita Mountains, yet he longs for

the whole, since it connects him to an imagined community. Besides home and past, an imagined community, such as nation, are often objects of nostalgia (Boym 2000, 41). According to Jan Davidson, national identity (similarly to gender and sexuality) “are constructed [...] rather than inherent characteristics” (Davidson 2007, 89). During the building of collective identity the “I” transforms to “we.” The selection of “we”-s occurs on the basis of differences. Between the members of a community there are smaller differences for instance, in language, rituals and memory, than between the non-members (Gilroy 1996, 223-231). On the basis of the same reasons (less difference in language, lifestyle, traditions and memories) Ábel positions himself as Hungarian.

All in all, belonging to a group provides comfort and stability, but most of the groups Ábel belongs to (family, ethnic and national community) are over the ocean. In his new environment the protagonist owns more prominent divergences from standard compared to the others. He does not speak the common language, does not understand the social system and routine, and he lacks the collective memory (for instance, he does not know who is George Washington, the outstanding figure of the American history). As a result, he is recognised as an outsider, therefore his position is unstable and starts to wish for to his comforting home with all its familiarity.

## 2. Distracting America

Ábel is discomfited not only by America, but by all the ideas that the place symbolises for him. After the experiences gained in the new world, the previous, utopian images of the country become distorted. In the protagonist’s mental eye, America is degraded from the icon of wealth to a money centred society; similarly, the land of freedom metamorphoses into a hierarchical, unequal system. After a while, he remembers his previous life with nostalgia and fills it with all the values he misses from the disillusioning present.

### 2.1. Money

In the novel, America is depicted as a money-centred world, which distracts the protagonist and induces him to re-evaluate his past and home. However,

it is only the final step of a long process which begins with great expectations. As I have already mentioned in point 1.2, on the basis of his few experiences, Ábel connects America with wealth until he sets sail towards it. This image appeals to him and awakens his curiosity; therefore he takes advantage of an unexpected opportunity and visits America. After his arrival, he soon realises that not everybody is rich in America but almost everybody is mesmerised by money. The USA and the fight for being wealthy disillusion Ábel, thus he feels nostalgia for his previous life.

At first, both America and wealth attracts Ábel and their images are linked before the story of the novel starts (in the previous parts of the trilogy). For instance, the first word that Ábel says in English is ‘money’. Yet, in his first days in the USA Ábel realises that poverty also exist here as well: when he starts to work in a foundry the only man who seems to prosper is the employer. Soon the whole country is perceived as dollar governed, and all the protagonist’s employers and most of the people he meets turn out to be money centred. For instance, his chief in the ‘Fenyő Bankház’ often recites a short rhyme about currencies with crazy happiness: “lira, Czech crown, French franc, Swiss franc [...] but the dollar is the king!”<sup>2</sup> (my translation, Tamási 1999, 526). Besides, even his Hungarian migrant host expects him to praise the lights of New York, which are considered too expensive and artificial by Ábel.

When Ábel realises how many people changed during the struggle for prosperity, he considers money as evil: when uncle Gáspár introduces Wall Street as the home of money, he concludes that the building is beautiful from outside, but “there must be huge sins inside, because devils hum instead of flies where a lot of money can be found”<sup>3</sup> (my translation, Tamási 1999, 466-467). In addition, when he receives his first salary after a week of hard work, he feels only a mere moment of happiness and after that he formulates a critical and philosophical question: is money really the source of any kind of happiness. His answer is obviously no, because when he starts to seek for the aim of life he does not even count prosperity as a possibility.

In spite of being disenchanted with America, Ábel still approves of something in the country: the huge parks. In the artificial world, these are the most noticeable signs of nature which Ábel desperately needs. He remembers his days spent in Nature’s bosom in Hargita Mountain with nostalgia. Besides, he fills his memories of the past with Rousseauesque views: he commemorates

2 Original: “lira, cheh korona, francia frank, svájci frank [...], de a dollár a király!”

3 Original: „nagy bűnök lehetnek belül, mert ahol sok a pénz, ott legyenek helyett ördögök duruzsolnak”

the beloved forests as “shelter for every species of animal” including him, where money bears no importance; similarly to Jean-Jacques Rousseau’s image of prehistoric times (Rousseau 1775).

## 2.2. Society

The idea that America is the land of freedom vanishes as soon as Ábel sets foot in “the New World” because of the rather humiliating moments right after arrival. Ábel finds out that similarly to him, his motherland is despised and considered as backward economically, and possibly in other ways, too. After some days spent in the country, a strictly hierarchical society takes shape in which the protagonist learns where to position himself thanks to many unpleasant events.

The appearing hierarchical differentiation within the society is mainly organised by origin or race, which can be traced in the form of skin-colour, but sometimes a particular living place or possessions also indicate superiority. One of the most conspicuous inequalities is the situation of Afro-Americans. For instance, Ábel, who is also at the fringe of the society (as it is pointed out in chapter 1.2), is asked by his employer not to visit a black doctor because it ruins the reputation of the company. As far as the living place based differentiation is concerned, the above mentioned employer, Mr Swan is termed as “real American” opposed to those who live in New York.

All in all, one’s position in the social hierarchy does not depend on skills or human values but is based on convention, and as a result it is “political” or “moral” inequality. This kind of inequality leads to “different privileges, which some men enjoy to the prejudice of others; such as that of being more rich, more honoured, more powerful” (Rousseau 1775). In the novel’s America, prosperity is not only privilege, but a significant aspect in the organisation of society, which can be easily seen in the employer-employee opposition as Ábel experiences many times from the employee side. Most of his bosses behave in a strange way, mostly because they are mesmerised by money. After all, the protagonist concludes that the members take their positions in society not according to their abilities but on the basis of non-natural aspects, like money.

Similarly, Rousseau claims that property is merely a “convention of human institution” (opposed to the “gifts of nature”, such as life and freedom) and as a result it is an arbitrary differentiation between people. Furthermore, he argues that property gave birth to modern society:

“The first man who, having enclosed a piece of ground, bethought himself of saying *This is mine*, and found people simple enough to believe him, was the real founder of civil society. (Rousseau, 1775)

He adds that with civil society crime and devastating wars also came to life. As a result, property-constituted society violates the law of nature, which would never allow such kind of inequality (ibid).

After months spent in America, Ábel comes to a similar conclusion. He gets disillusioned with US society because of its profit oriented members and arbitrary differentiations and starts to long for another life. He yearns for a simpler, closer-to-nature and equal way of existence. He connects these ideas with his memories of home and past transforming them to the object of a Rousseau-like sentimentalist nostalgia. As a result, he returns to Hargita Mountain, where he starts to work not for money but for land. He needs the land to be able to separate himself from society and live in harmony with nature, in the lifestyle experienced at the beginning of his story, in *Ábel a rengetegben* (*Ábel in the Forest*).

### 3. Ways of Remembrance: Restorative and Reflective Nostalgia

Similarly to the object of nostalgia, the way the characters relate to the missed past and home appear in a complex manner in the novel because remembering bears the characteristic features of both restorative and reflective nostalgia. According to Boym, restorative nostalgia aims at “rebuild[ing] the lost home and patch up the memory gaps” (Boym 2002, 41). This kind of nostalgia is strongly connected with national and collective remembrance and thus it generally takes shape with the help of exaggerated traditions, myth making and national symbols (41-45). In contrast, reflective nostalgia focuses on “the mediation of history and passage of time” as well as on “individual and cultural memory (49). It also uses symbols, but connects them with individual memories. As opposed to restorative nostalgia, the reflective version does not take itself seriously, but often uses irony and humour.

### 3.1. Restorative *Symbols*

In the novel, the workings of restorative nostalgia is demonstrated by the use of a packet of Transylvanian land and the figure of Miklós Toldi. The piece of motherland is filled with symbolic meaning: it stands for the whole of Transylvania with its population, history and culture. Toldi Miklós's figure bears a double significance: he is a mythical-historical hero of Hungarians and it also has cultural reference, because it is also Arany János's epic poem about Toldi. Both symbols are shared by the members of Hungarian community.

Almost all the members of the same community, the Hungarians such as Toldi, Ábel and priest Kelemen, fill the packet of motherland with an emotional value: it symbolises the beloved home. The priest gives it to Ábel to remind him of his home; later the protagonist shares it with Toldi who is deeply touched by the present. He promises that he will not sell it, opposed to American land on which he actually makes a living. This rather sentimental pledge suggests that American land bears much less emotional value for the character than the Hungarian one. In addition, it also strengthens the image that America is inseparably linked with the concept of money.

Because of its shared interpretation the handful of land metamorphoses into an almost national symbol. The little piece of homeland represents not only a country or area, but the community which inhabits it. This is proved by Ábel's statement about the homeland when he claims that it yields both wheat and thought. That is the reason why he is severely offended when the American customs officer disparages the quality of this handful of land. In the protagonist's view, not only the land but also his nationality was cruelly decried.

As far as the mythical figure is concerned, one of the characters identifies himself with Miklós Toldi. He recites Arany János's epic poem about the hero as if it was the story of his life. This identification with the mythical hero is a radical method to fill the memory gaps which have developed since he left his homeland and to fill the symbolic figure with nationalistic emotions. At this point the boundary between individual and collective memory gets blurred into national memory since the basically national symbol metamorphoses into a clearly personal one. As a result, Toldi's way of remembrance and longing brings together restorative and reflective nostalgia.

All in all, the two symbols, the handful of motherland and the figure of the national hero prove that the shared, national longing for past is present in the novel. However even these clearest signs of national remembrance and restorative nostalgia cannot be freed from individual memories and emotions.

Therefore, the cultural and individual connectedness, the clear features of reflective nostalgia, get mixed with those of national, collective longing.

### 3.2. Language

In Ábel's yearning for his mother tongue, the features of individual and national longing are intermingled more than in the case of national symbols. First of all, it is one of the most obvious connecting features of nationality. Secondly, Ábel misses the specific language-use shared by him and his father because it creates the intimacy of family. Thirdly, when he cannot use his mother tongue, Ábel loses one of his most prominent characteristics, his ability to formulate witty responses.

As far as national longing is concerned, languages "have been shown to be important identity-producing mechanisms in the formation and reproduction of imagined community" (Gilroy 1996, 49). This general identity forming role is strengthened by Sekler traditions, where the anecdotic, witty and laconic usage of language works as device of humour, irony and self-defence (Czigány 1984, 405). In addition, when Ábel defines Seklers as "the oldest and the brightest Hungarians, but the most orphaned as well, because now they cannot sit by the same table with the Hungarians"<sup>4</sup> (my translation, Tamási 1999, 42), he interweaves Sekler and Hungarian national identity. As a result, language gains more emphasis as it is the main cementing force of Hungarian identity since the Enlightenment (Czigány 1984, 95-108).

The longing for language as an element of family intimacy crystallises when the protagonist receives a letter from his father. While reading the parent's words he finds all the love and peace he wished for in the unstable new environment. In addition, he acknowledges the fact that he cannot speak Hungarian in the USA as a personal loss, because he realises that he cannot play with words to gain privileges as he did at home.

All in all, Ábel's emotions towards the fact that almost no-one understands his mother tongue in America bear the characteristics of restorative nostalgia. In other words, his longing for the Hungarian language equals not only to the yearning for the community which speaks it, but also to the missing of individual memories about witty word plays which connects him to his father and symbolises their intimate relationship. In addition, the "loss of langue" is also

4 Original: "*a legrégeb és a legeszesebb magyarok, de egyben a legárvábbak, mert jelenleg sem ülhetnek egyazon asztalnál a magyarokkal!*"



the loss of a part of Ábel's identity. As a result, the longing for language not only links the two types of nostalgia, but also appears in individual and collective memories.

Similarly to his attitude towards language, the protagonist's emotions and principles get universalized in other areas of life as well. The most important thoughts and feelings manifested in a scale which starts with individual ideas and ends with universal ones. For instance, human relationships show this pattern, as the conclusion of a quarrel between uncle Gáspár and Ábel proves it. Gáspár is not part of the first circle of connections, the family of Ábel, but it does not matter, because he is part of a bigger category, of the nationality and also of the universal category of humanity which ensures a permanent link between the two characters. Similarly, the presence of nostalgia is demonstratable on this broad scale: Ábel is longing for his personal memories gained in the Hargita Mountain, his relatives and his valentine, Blanka, the village where he was born, Csíkcsicsó, the whole Transylvania, his idealised homeland and a nature close lifestyle which is far from society and the new world.

### 3.3 The Pine tree and Stars as Symbols

Similarly to restorative nostalgia, reflective one also takes shape in the novel with the help of two, constantly returning signs: the pine tree and the stars. Even though the symbols are mainly the privilege of restorative nostalgia, these signs are not the manifestations of collective remembrance but rather devices of individual longing, because they are filled with private interpretations. The star and the pine symbolises for Ábel not only his individual memories, which we get to know in the *Ábel a rengetegben* (*Ábel in the Forest*), but also the Hargita Mountain and Transylvania with its natural scenery and the simple, natural and Rousseauesque way of living.

Both pine and star present from the beginning to the end of the trilogy, but they mainly gain their symbolic meaning in the third part, when nostalgia evolves. Although a star generally appears in the decisive moments of Ábel's life even in the first two parts of the trilogy, (for instance, Ábel watches the stars before setting out to Mountain Borzas in *Ábel a rengetegben* and with her beloved Blanka in *Ábel az országban*) similarly to pines it is only the part of the natural scenery. Only in the third part, where they cannot be seen in the same natural context, does the protagonist turn them into symbols. He starts

to seek for these signs in a sentimental way and expects them to guide him through the adventures of life and to help him act in an honest way.

The most characteristic manifestation of the pine symbolism in the *Ábel Amerikában* is when Ábel chooses to work for the 'Fenyő Bankház' (Pine Bank) because of its name. It reminds him to "the enormous pines of Hargita which I [Ábel] watched with great admiration and which I [Ábel] desire to watch again"<sup>5</sup> (my translation, Tamási 1999, 515-516). But the 'American version of pine', the 'Fenyő Bankház' makes Ábel disappointed, because he realises that it is full of strange people who are merely interested in money. He concludes that even 'pine' is connected with money in America. Later he returns to his homeland, Transylvania, in order to find his real pines. He hopes that surrounded by the beloved pine forests he can live a purer life, closer to nature.

Similarly to pines, stars also guide Ábel's acts and there is also an opposition between the American and Transylvanian stars. First of all, when the protagonist wants to prove his bravery and honesty he makes a star instead of door handle in the foundry and gets dismissed. In addition, he compares the lights of New York to the stars, but he regards them as artificial ones, which cost too much money and oppress the real ones, God's stars. This image strengthens the picture of America as an artificial, money governed world. Ábel longs for his place "under the stars", which means not only Transylvania, but also the times he spent in Hargita Mountain and the Rousseauesque lifestyle.

All in all, pines and stars show not only Ábel's value judgement of the two countries, but the broadness of his object of nostalgia as well. Similarly to the USA, Ábel connects the American appearances of pines and stars to strange and artificial images and to the dominance of money, while his memories of distant pines, stars and home transform into the ideals of honesty, naturalness and purity. In addition, they metamorphose into the symbols of Ábel's individual memories, which are depicted in the first part of the trilogy; hence they also stand for Transylvania, the homeland, where Ábel last saw them in the form he wants to remember them. At last, their meaning broadens further when they transubstantiate into symbols of a Rousseauesque lifestyle which Ábel wants to follow after his experiences in America.

5 Original: " [...] a Hargita óriási nagy fenyői, amelyeket olyan nagy csodálattal néztem mindig, s amelyeket olyan nagy vágyakozással szerettem volna nézni ismét"

## Conclusion

In *Ábel Amerikában*, the reader can clearly trace the process, steps and results of the emergence of nostalgia. For a start, it is observable how his great expectations about this distant place are lost, and how the disillusionment by the present scene of one's life leads to the rise of nostalgia. Then, all the elements that are missing from the present are linked with the memories of past and the notion of home, which, as a result, becomes idealized.

First of all, Ábel arrives to America with great expectations: he thinks that he set foot on the land of wealth and liberty. Soon after his arrival, he gets disappointed with America. During his "Ulysses travel" from one place of employment to another, he gets to know the social hierarchy of US society in which he has a disadvantageous position. He also realises that America is the land of money in another way than he had hoped: not everybody is wealthy but almost everybody struggles for prosperity and is mesmerised by money.

Parallel to getting disillusioned with America, he starts to long for something different: nostalgia evolves in all its multiplicity. He feels both types of nostalgia, restorative and reflective as well, often in a mixed form. He longs for the place where his imagined community and his father live. He misses language as a link between the members of his community, as a source of intimacy between him and his father and as a feature of his individuality. He yearns for everything that is the opposite of what he found in the USA: he desires comfort and intimacy, collective and individual memories, nature, home and a Rousseauesque lifestyle.

In sum, after experiencing the disillusioning "other" the protagonist could clarify what kind of home he longs for and accepts that "we are in the world to be at home somewhere in it"<sup>6</sup> (my translation, Tamási, 1999: 589). The year spent in America makes him able to find his home because he becomes able to define the notion itself. His home is Transylvania where his ethnic group lives, Hargita Mountain and the village of Csíkcsicsó to which his memories and family connect him, and nature where he can live in purity, without money, outside society.

6 Original: „Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne”

## Reference List

- Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-coloniality*. New York: Routledge.
- Boym, Svetlana. 2002. *The Future of Nostalgia*. Publisher: Basic Books.
- Czigány, Lóránt. 1984. *The Oxford History of Hungarian Literature – From the Earliest Times to the Present*. Oxford: Clarendon Press.
- Davidson, Ian. 2007. “Space, Place and Identity.” In same ed. *The Idea of Space in Contemporary Poetry*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 89-107.
- Gilroy, Paul. 1996. “British Cultural Studies and the Pitfalls of Identity.” In Houston A. Baker, Jr., Manthia Diawara, and Ruth H. Lindeborg eds. *Black British Cultural Studies: A Reader*. Chicago: University of Chicago Press, 223-39.
- Hall, Stuart. 1994. “Cultural Identity and Diaspora.” In Patrick Williams and Laura Chrisman eds. *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 392-403.
- Heaney, Seamus. 1985. *Place and Displacement: Recent Poetry of Northern Ireland*. Trustees of Dove Cottage.
- Higgins, Michael D. and Declan Kiberd. 1997. “Culture and Exile: The Global Irish.” *New Hibernia Review* 1(3): 9-22.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1754. *Discourse on the Origin of Inequality*. Constitution Society Available: <http://www.constitution.org/jjr/ineq.htm>, Access: Oct. 15, 2011.
- Russel, Bertrand. 2004. “The Pre-Socratics.” In Russel, Bertrand. *History of Western Philosophy*. London: Routledge, 13-80
- Tamási, Áron. 1999. *Ábel trilógia*. Budapest: Ciceró Kiadó.
- Wolff, Larry. 1994. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.